

प्रसाद के नाटक

रचना और प्रक्रिया

डॉ० जगदीश प्रसाद श्रीवास्तव
हिन्दी विभाग
गोरखपुर विश्वविद्यालय, गोरखपुर

साहित्य भवन[प्र]लिमिटेड
इलाहाबाद-३

© लेखक

प्रथम संस्करण, १९७६

गिरीश टण्डन द्वारा साहित्य भवन प्रा० लि० ६३ के० पी० कक्कड़ रोड, इलाहाबाद के लिए प्रकाशित तथा कामेश्वर नाथ भार्गव द्वारा सुपरफाइन प्रिन्टर्स १-सी बाई का बाग, इलाहाबाद में मुद्रित ।

स्कन्द
और
देवसेना
के
लिए

वक्तव्य

प्रस्तुत पुस्तक प्रसाद के अध्येताओं एवं विचारकों को दृष्टि में रखकर लिखी गयी है। हिन्दी-नाटक को प्रसाद ने बहुत कुछ दिया है—साहित्य के रूप में भी और सिद्धान्त के स्तर पर भी। मैंने उनका आकलन अपनी ही दृष्टि से किया है। अपनी सीमा पहले ही निवेदित कर दूँ। मुझे प्रसाद के कवित्व ने आकर्षित किया था। हो सकता है कि उनके नाटकों के काव्य-गुण ने ही मेरे अवचेतन को बाँध लिया हो। जो भी हो, कृति आपके सामने है और आप ही उसके वास्तविक निर्णायक हैं। संभव है बहुत-सी बातें परम्परा से अलग, नवीन या कि विरोधी लगें। मेरी निश्चित धारणा है कि प्रसाद के नाटको की सही समझ के लिए न तो शास्त्रीयता का सलीब ढोना ही अपेक्षित है और न ही आधुनिकता और सर्जनात्मक समीक्षा के नाम पर निर्मक और निस्संग होना। स्वयं प्रसाद भी इन दोनों अतिवादों से मुक्त थे। यह नहीं कि दोनों दिशाओं में उनकी पैठ गहरी नहीं थी वरन् यह कि दोनों को थहाने के बाद उन्होंने अपना निजी अभिव्यक्ति-पथ निर्मित किया था। वे राहों के अन्वेषी थे, सन्तोषी तैथिक नहीं। उनका एक 'मिशन' जरूर था, किन्तु वे धारणाग्रस्त या कि प्रतिबद्ध 'मिशनरी' नहीं थे। यही कारण है कि सुखान्त और ट्रेजिक, रूढ़ रस-वादिता और दायित्वहीन अतिथार्थ, पुराणेतिहास और आधुनिकता, शास्त्रीयता और स्वैराचरण आदि के एकान्त कटधरो में उन्हें रखने में काफी दिक्कत का सामना करना होता है, जिसके साक्ष्य कम नहीं हैं। है भी यह शलत 'एप्रोच'। मैंने प्रयत्न किया है कि प्रसाद के सही मन्तव्य और उनकी वास्तविक विधा-दृष्टि को उभार सकूँ। मैंने विरोध-तत्त्व और नाटकीय क्रियाशीलता को केन्द्र में रखकर उनके नाटको पर विचार किया है। अन्तिम रास्ता यह न भी हो, तो भी वह पथ कही इसी ओर से गुजरता है। इस दिशा में अभी बहुत कुछ किया जाना शेष है। प्रसाद के ही शब्दों में—'मनुष्य अपूर्ण है। इसलिए सत्य का विकास जो उसके द्वारा होता है, अपूर्ण होता है। यही विकास का रहस्य है। यदि ऐसा न हो, तो ज्ञान की वृद्धि असम्भव हो जाय।'।

मेरी योजना सम्पूर्ण प्रसाद-साहित्य के आकलन की थी । सम्प्रति उसका एक अंश ही दे पा रहा हूँ । देखूँगा कि अपने सकल्प में कहाँ तक कृतकार्य होता हूँ । कृतज्ञ उस पूरे माहौल के प्रति हूँ जिसने मुझे दिशा और दृष्टि दी । आचार्य डॉ० भगीरथ मिश्र का आशीर्वाद मेरे कर्मपथ का अक्षय पाथेय है । डॉ० केसरी नारायण शुक्ल और डॉ० भगवती प्रसाद सिंह का निर्व्याज आत्मीयतापूर्ण सद्भाव मेरे लिए गौरव और सन्तोष का विषय है । आदरणीय मित्रवर डॉ० रामचन्द्र तिवारी का प्रेरणापूर्ण सम्मर्थ मुझे सदैव बल देता रहा है । कृतज्ञता-ज्ञापन की धृष्टता न करूँगा उसे मैं अपना अधिकार समझता हूँ—स्नेहाधिकार, जिसकी मुझे सदैव अपेक्षा रहेगी ।

प्रसाद-साहित्य विशद है और उसके विचारक अध्येता विपुल । यदि किसी एक को भी इस कृति से कुछ मिल सका तो मैं अपना श्रम सार्थक समझूँगा ।

—जगदीश प्रसाद श्रीवास्तव

अनुक्रम

१ हिन्दी नाटक और प्रसाद एक पूर्व भूमिका	६
२ नाट्यवस्तु और विन्यास-शिल्प	१५
३. चरित्र . परिकल्पना और सरचना	३६
४ रसानुभूति का स्वरूप	६२
५ संवाद, भाषा और अभिनय	७८
६ आरम्भिक रचनाएँ एकाकी रूपक	१०५
७. सक्रमणयुगीन कृतियाँ : राज्यश्री और विशाख	११३
८. अजातशत्रु : प्रकृत सर्जनभूमि का प्रथम आलेख	१२१
९ कामना . प्रतीकात्मक रूपक	१३५
१०. जनमेजय का नागयज्ञ . एक वैचारिक विप्रयोग	१४०
११. स्कन्दगुप्त : प्रातिनिधिक नाट्यसरचना	१५२
१२ एक घूँट . थीसिस-प्ले	१६३
१३. चन्द्रगुप्त एक महायामी प्रौढ कृति	१६६
१४ घुवस्वामिनी अभिनव नाट्यप्रयोग	२३०



हिन्दी नाटक और प्रसाद : एक पूर्व भूमिका

हिन्दी-साहित्य मे प्रसाद एक बहुत बड़ा नाम है। प्रसाद का विराट् व्यक्तित्व अपने आपमे एक साहित्यिक संस्थान जैसा है। उनके जैसी प्रखर और बहुमुखी प्रतिभा बहुत कम साहित्यकारो मे देखने को मिलती है और इस दृष्टि से वे विश्व के कुछ गिने-चुने साहित्य-कर्मियो की शीर्षपक्ति में स्थान रखते हैं। उन्होंने न केवल हिन्दी की समस्त प्रचलित साहित्य-विधाओ मे सर्जना की, वरन् उनके विशिष्ट रचनात्मक कीर्तिमान भी स्थापित किये और सर्जन के अनेकानेक नये आयाम भी प्रस्तुत किये। वे ऐसे साहित्य-स्रष्टा हैं जिन्हें छूकर इतिहास का प्रवाह यो ही आगे नहीं बढ़ जाता, प्रत्युत् जिनके पास रुककर उसे नवोन जीवन-सामग्री को आत्मसात् करना होता है। मूलतः वे कवि थे और एक समूचा काव्य-युग उनसे प्रेरित और प्रवर्तित हुआ है किन्तु नाटक, कहानी, उपन्यास और निबन्ध के क्षेत्रों में भी उनका कम योगदान नहीं। हर विधा में उन्होंने नये अध्याय जोड़े और युगपुरुष के दायित्व का वहन करते हुए उसके नवयुग की नींव रखी। नाटक के क्षेत्र में उनका प्रदेय महान् एव सर्वतोमुखी है। उन्हें हिन्दी के साहित्यिक नाटको का प्रथम रचनाकार कहा जा सकता है। यो, उनसे पहले भारतेन्दु ने इस दिशा मे भीरुप्रयास किया था और जीवन्त साहित्यिकता का एक स्पष्ट प्रतिमान भी सामने रखा था, किन्तु उसमे साहित्य की वैसी उदात्त प्राणवत्ता प्रायः नहीं थी। वस्तुतः भारतेन्दु का युग संघर्ष और सक्रमण का था। पारसी-स्टेज को प्रतिस्थापित करने की धुन में उन्होंने तथा उनके समसामयिक नाटककारो ने वैविध्यपूर्ण सर्जनाएँ की और स्वाभाविक रूप से ही इस होड़ में प्रवेग की प्रधानता है गहराई की नहीं। एक प्रकार से वे हिन्दी नाटक के प्रथम प्रयोक्ता थे। परम्परा के रूप मे 'रुक्मिणीहरण', 'पारिजातहरण' (विद्यापति: चौदहवीं शती), 'विज्ञानगीता' (केशवदास), 'करुणामरण' (लछिराम), 'हनुमन्नाटक' (हृदयराम), 'प्रबोधचन्द्रोदय' (यशवन्त सिंह), 'शकुन्तला' (निवाज), 'देवमायाप्रपंच' (देव), 'माधवानल कामकन्दला' (आलम), 'आनन्द रघुनन्दन' (विश्वनाथ सिंह), 'रामलीला बिहार नाटक' (कृष्ण शर्मा), 'जानकीरामचरित नाटक' (हरिराम) और 'प्रबोधचन्द्रोदय' (ब्रज-बासीदास 'उन्नीसवीं शती) के माध्यम से जो कुछ मिला था, उसमें कथात्मकता और पद्यात्मक वर्णन की ही विशेषता थी—नाट्य-कूर्तत्व की कोई अवधारणा उससे नहीं बन सकी थी। इस दिशा मे पहले गोपालचन्द्र (भारतेन्दु के पिता) के 'नहुष' (१८५६) से होती है, जिसे हिन्दी का प्रथम मौलिक नाटक कहा जाता है। इसके अनन्तर भारतेन्दु ने अनेकानेक मौलिक एव अनूदित नाटक प्रस्तुत किये। उनके समसामयिको मे श्रीनिवास-दास, राधाकृष्णदास, किशोरीलाल गोस्वामी, कृष्णदेवशरण, देवकीनन्दन त्रिपाठी, अम्बिकादत्त व्यास, बदरीनारायण चौधरी, प्रताप नारायण मिश्र, ज्वाला प्रसाद मिश्र,

दुर्गाप्रसाद मिश्र, बलदेव प्रसाद मिश्र तथा तोताराम वर्मा ने इस दिशा में उल्लेखनीय योगदान किया। भारतेन्दु अपने समक्ष एक साहित्यिक प्रतिमान रखकर नाट्य-रचना में अग्रसर हुए थे, किन्तु वे सामाजिक व्यंग्य और जनात्मक प्रहसन के स्तर से ऊपर नहीं उठ सके। उनके सहयोगियों की रचनाशीलता उनसे बेहतर नहीं। सस्कृत, बँगला और अंग्रेजी नाटको के अनुवाद अवश्य अच्छे किये गये। भारतेन्दु, राजा लक्ष्मण सिंह, सीताराम, देवदत्त तिवारी, रामेश्वर भट्ट, शीतलाप्रसाद, बालमुकुन्द गुप्त, ज्वालाप्रसाद मिश्र, कृष्णदेव शर्मा, रत्नचन्द्र आर्या, पुरोहित गोपीनाथ, मथुरा प्रसाद, रामकृष्ण वर्मा, उदितनारायण आदि ने इस क्षेत्र में बहुत काम किया, किन्तु इनके अनुवादों से हिन्दी-साहित्य की ही समृद्धि हुई, हिन्दी-नाटक की नहीं। इस साहित्यिक नाट्यधारा के समानान्तर पारसी रंगमंचीय पद्धति की रचनाएँ लिखी जाती रही, जिनकी शृङ्खला रौनक बनारसी, हुसेन मियाँ जरीफ, विनायक प्रसाद तालिब, नारायण प्रसाद बेताब, आगा हश्र, राधेश्याम कथावाचक, हरिकृष्ण जौहर आदि लेखकों के माध्यम से प्रसाद के युग तक चली आयी है। इनकी मिश्रित भाषा, भोड़े अभिनय, भड़े गीत-नृत्य तथा निम्नस्तरीय कथ्य के विरोध में तो भारतेन्दु ने रंगान्दोलन ही छेड़ा था, अतः इनसे हिन्दी के साहित्यिक नाटक का दूर का भी सम्बन्ध नहीं। भारतेन्दु, जनार्दन भट्ट, शिवपूजन सहाय, महावीर प्रसाद द्विवेदी तथा प्रसाद ने पारसी स्टेज की बराबर भर्त्सना की है। विडम्बना यह है कि पारसी रंगमंच के विरोध के बावजूद हिन्दी-नाटक के आरम्भिक रचनाकार उसकी स्थूल प्रवृत्तियों से मुक्त नहीं हो पाये। द्विवेदी-युग में बदरीनाथ भट्ट, मिश्रबन्धु, माधव शुक्ल, माखनलाल चतुर्वेदी, गोविन्दवल्लभ पन्त आदि ने अपेक्षाकृत अधिक साहित्यिक नाट्य-कृतियाँ प्रस्तुत की, किन्तु उनसे भी हिन्दी-नाटक का साहित्यिक मानदण्ड नहीं बन पाया। फिर, वे मंचीयता की दृष्टि से बहुत लचर भी हैं। उनका स्तर साहित्य और मंच—दोनों ही दृष्टियों से साधारण ही रहा। इस प्रकार प्रसाद को विरासत के रूप में जो कुछ मिला—उनके अनुसरण के योग्य नहीं था। अपनी प्रकृति के अनुरूप उन्होंने भारतेन्दु और पारसी स्टेज के कुछ सूत्र प्रारम्भिक अवलम्ब के रूप में चुन लिये और धीरे-धीरे उन्हें गण्यतर बनाते हुए अपनी साहित्यिक रचनाशीलता का सम्मूर्तन किया। उन्होंने हिन्दी-नाटक में सांस्कृतिक अभिरुचि और बौद्धिकता का अभिनिवेश किया, उसके जनात्मक स्तर को सुशुचिपूर्ण उदात्तता, विदग्धता, कवित्व और कल्पना की ऊँचाइयों तक उठाया। उनका आविर्भाव हिन्दी-नाटक के कथ्य और रंगशिल्प—दोनों ही क्षेत्रों में एक साहित्यिक क्रान्ति का समारम्भ करता है, जिसकी विकास-परम्परा उदयशंकर भट्ट, लक्ष्मीनारायण मिश्र, रागेयराव, रामकुमार वर्मा, गोविन्दवल्लभ पन्त, चन्द्रगुप्त विद्यालकार, हरिकृष्ण प्रेमी, वृन्दावनलाल वर्मा, जगदीशचन्द्र माथुर आदि के कर्तव्य में निजी दीप्तियों के साथ विद्यमान है।

प्रसाद को हिन्दी-नाटक के कुछ विशिष्ट रूपों के प्रवर्तन का भी श्रेय दिया जाना

चाहिए। 'कामना' को हिन्दी का प्रथम अन्यापदेशिक नाटक कहा जा सकता है। पूर्ववर्ती 'विज्ञानगीता' (केशव), 'देवमायाप्रपञ्च' (देव) तथा 'पाखण्ड-विडम्बन' (भारतेन्दु) नाटक इस क्षेत्र में कोई प्रतिमान नहीं स्थापित कर सके थे। भारतेन्दु वैसा कर सकते थे, किन्तु उन्होंने 'प्रबोधचन्द्रोदय' के तृतीयांक का अनुवाद भर किया। प्रसाद ने पहली बार 'कामना' के रूप में अन्यापदेश की पद्धति को हिन्दी-नाटक में रूपायित किया। आगे चलकर इसकी परम्परा का विकास 'छलना' (भगवती प्रसाद वाजपेयी), 'नवरस' (सेठ गोविन्ददास), 'नक्शे का रंग' (कुमार हृदय), 'मादा कैक्टस' (लक्ष्मीनारायण लाल) आदि श्रेष्ठ प्रतीकवादी कृतियों में हुआ।

'एक घूंट' को आधुनिक एकाकी की प्रवर्तक कृति कहा जा सकता है। यो, भारतेन्दु ने 'विषय विषमौषधम्' के द्वारा इस दिशा में पहल की थी, किन्तु वह संस्कृत 'भाण' की ही परम्परा को अधिक प्रस्तुत करता है। एकाकी के आधुनिक रूप में बौद्धिकता एवं मानसिक विश्लेषण की प्रवृत्ति प्रधान है और वह जीवन के किसी सघन पक्ष की समस्याओं पर केन्द्रित होता है। कहना न होगा कि एकाकी का यह रूप पाश्चात्य ढंग का है, जिसका हिन्दी में प्रथम पूर्ण निदर्शन भुवनेश्वर के 'कारवाँ' (१९३५) में हुआ। इससे पूर्व रामकुमार वर्मा ने १९३० में 'बादल की मृत्यु' नामक एकाकी लिखा था, जिसमें पाश्चात्य नाट्यविधि का अनुसरण किया गया था। प्रसाद ने 'एक घूंट' की रचना इससे एक वर्ष पूर्व १९२९ में की थी। इसमें आधुनिक एकाकी की समूची परिकल्पना तो चरितार्थ नहीं हुई, किन्तु यह उसके बहुत निकट अवश्य है। इस प्रसंग में श्रेय का मत (हिन्दी साहित्य एक आधुनिक परिदृश्य) महत्वपूर्ण हो सकता है—'प्रसाद का 'एक घूंट' भी एकाकी है। ... रूपविधान की दृष्टि से वह आधुनिक एकाकी के बहुत निकट है और ऐसा माना जा सकता है कि आधुनिक एकाकी की परम्परा वहीं से आरम्भ होती है।' डा० सोमनाथ गुप्त ने भी 'एक घूंट' से ही हिन्दी-एकाकी का आरम्भ माना है। इस प्रकार प्रसाद को आधुनिक एकाकी के प्रवर्तक का श्रेय अवश्य दिया जाना चाहिए—कम-से कम इस दिशा में निर्दिशायामी प्रयोग सबसे पहले उन्हीं ने किया। कथ्य की दृष्टि से इसे हिन्दी का पहला 'थीसिस प्ले' कह सकते हैं, जिसमें गोष्ठीनुमा बौद्धिक बहस का वातावरण प्रधान होता है।

गीतिनाट्य भी आधुनिक नाटक का एक विशिष्ट रूप है, जिसका आरम्भ प्रसाद के 'करुणालय' से होता है। इसकी रचना १९१२ में हुई थी। निराला ने 'पंचवटी प्रसंग' की रचना बहुत बाद में की। 'अनघ' (मेथिली शरण गुप्त), 'उन्मुक्त' (सियाराम शरण गुप्त), 'स्वर्णविहान' (हरिकृष्ण प्रेमी), 'मत्स्यगंधा', 'विश्वामित्र', 'राधा', 'कालिदास', (उदयशंकर भट्ट), 'तारा' (भगवतीचरण वर्मा) तथा 'अन्धा युग' (भारती) उसी परम्परा को आगे बढ़ानेवाली कृतियाँ हैं, जिसका समारम्भ 'करुणालय' से हुआ था।

'ध्रुवस्वामिनी' इसी प्रकार समस्या-नाटक की दिशा में एक प्रारम्भिक प्रयास है।

अपने आपमें यह समस्या नाटक तो नहीं है, किन्तु उसकी कुछ प्रवृत्तियों को यह अवश्य हिन्दी में सर्वप्रथम प्रस्तुत करता है। 'एक घूंट' की भाँति इसमें भी 'थीसिस प्ले' जैसा वातावरण है। कह सकते हैं कि प्रसाद ने इस नाट्यकृति के माध्यम से समस्या नाटक और थीसिस प्ले का एक समन्वित रूप प्रस्तावित किया है, जो पाश्चात्य पद्धति पर अधिकतर आधृत होते हुए भी भारतीय नाट्यदृष्टि की अवहेलना नहीं करता। आगे चलकर लक्ष्मीनारायण मिश्र, उग्र, गोविन्ददास, अशक, पृथ्वीनाथ शर्मा, हरिकृष्ण प्रेमी आदि नाटककारों ने इस क्षेत्र में श्रेष्ठ रचनाएँ प्रस्तुत की। कहना न होगा कि प्रसाद ने 'ध्रुवस्वामिनी' के माध्यम से समस्या-नाटको के पनपने के लिए जो जमीन तैयार कर दी थी—उसी पर परवर्ती फसल अपने निजीपन के साथ उगी है। प्रसाद को इस दिशा में प्रवर्तन का श्रेय नहीं, किन्तु साहसिक प्रयोग की प्राथमिकता का गौरव अवश्य दिया जाना चाहिए।

हिन्दी के नाट्यविधि में भी प्रसाद ने बहुमुखी क्रान्ति उपस्थित की। उन्होंने हिन्दी नाटक को भारतीय शास्त्ररूढ़ि एवं पारसी-स्टेज के जडताचक्र से मुक्त करके उसे यथोचित यथार्थ और स्वाभाविकता का नाट्य-स्तर दिया। अपनी प्रकृति के अनुरूप वे आरम्भ में इनकी प्रमुख प्रवृत्तियों को अपनाकर सर्जनरत हुए और क्रमशः उन्हें प्रतिस्थापित करते गये। उनके आरम्भिक नाटकों में नान्दीपाठ, सूत्रधार-नटी सवाद, भरत-वाक्य की रूढ़ियाँ मिल जायेंगी और पारसी स्टेज का भाषिक सस्तापन, जनात्मक गीत-बाहुल्य, साधारण प्रहसन एवं सवादीय हल्कापन भी उनमें विद्यमान हैं—किन्तु यह सब मानो परम्परा का नमूना पेश करने के लिए ही है, प्रसाद की प्रकृत रचि का प्रतिनिधित्व इनसे नहीं होता। उनकी एतद्विषयक अवधारणाएँ बहुत कुछ 'अजातशत्रु' में समग्रतः 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी' में चरितार्थ हुई हैं। उनमें भाषा, संवाद, हास्य, गीत-सृष्टि आदि की स्तरीयता है और रूढ़िगत अस्वाभाविक अभिनय-युक्तियों के स्थान पर वास्तविकता और यथार्थता की नाट्यभूमि है। आदर्शवादी धारा की नाट्य-पद्धति की निर्जीवता और निष्क्रियता दूर करने के लिए उन्होंने विरोध-तत्त्व को अपने कथ्य के केन्द्रीय कर्मसूत्र के रूप में रखा। इससे हिन्दी-नाटक को सक्रियता का एक जीवन्त आधार प्राप्त हुआ। द्वन्द्व को दुहरा बनाकर उन्होंने उसे आन्तरिक क्रियाशीलता भी दी। अतः संघर्ष की जैसी मार्मिक भावभूमि उन्होंने चारित्रिक वैचित्र्य के माध्यम से प्रस्तुत की है, वह उनकी निजी देन कही जा सकती है। यथार्थवाद की कुत्रिमता और एकपक्षीयता का स्पष्ट विरोध करते हुए उन्होंने उसके व्यक्तिवैचित्र्य को जितने सौष्ठव के साथ अपने नाटकों में चरितार्थ किया है, वह देखते ही बनता है। 'स्कन्दगुप्त' इसीलिए उनका कीर्ति-स्तम्भ बन गया है। प्रसाद मूलतः रसवादी थे, जिसका आदर्शवाद के साथ सनातन सम्बन्ध है, फिर भी पाश्चात्य यथार्थवादी पद्धति के वैशिष्ट्य का विरस्कार उन्होंने कभी नहीं किया। यही कारण है कि जहाँ उनके नाटकों में उच्च सांस्कृतिक

आदर्शों का सम्मूर्तन हुआ है, वही हत्या, आत्महत्या, मद्यपान, शमशान आदि के रोमांचक दृश्य भी विद्यमान हैं। एक ओर उनके नाटक आदर्शविधायक फलागम का रूप चरितार्थ करते हैं, तो दूसरी ओर वे ट्रैजिक वातावरण की सरचना करना भी नहीं भूलते। न उनकी नाट्य-सर्जना एकान्त सुखात्मक है और न ही निविड त्रासद। उसे तो बस प्रसादीय ही कहा जा सकता है। प्रसाद किसी भी प्रकार की रूढ़ि के अन्धभक्त नहीं। नाट्य-क्षेत्र में भी उनके व्यक्तित्व की यह मौलिकता विद्यमान है। यह पूर्वाग्रहमुक्त उदार नाट्यदृष्टि उनका विशिष्ट प्रदय है।

ऐतिहासिक वृत्ति-भूमि को युगीन सन्दर्भ देना प्रसाद का एक निजी गुण है। उनके पूर्ववर्ती नाटककारों ने भी ऐतिहासिक और पौराणिक वस्तुविषयों को लेकर प्रभूत नाट्यसृष्टि की थी, किन्तु वे उन्हें अपने युग से नहीं जोड़ सके थे। उनके पास किसी व्यापक दृष्टि का अभाव था। प्रसाद ने सर्वप्रथम अतीत की वर्तमानता को पहचाना और उसे नाटको में अभिव्यक्ति दी। उनके युग का राष्ट्रीय जागरण उनकी सभी प्रमुख कृतियों में पात्रों और घटनाओं के माध्यम से प्रतिबिम्बित होता रहा है। जनतन्त्र की उद्दाम लहर, नारी के जाग्रत स्वाभिमान की तेजोमयी मुद्रा, वैज्ञानिक सम्यता की बौद्धिकता एवं गांधीवादी समाजदर्शन की छाप उनके नाटको में अपनी औचित्यपूर्ण वास्तविकता के साथ उभरती रही है। प्रसाद जीवन की वास्तविक सनातनता को पहचानते थे, अतः इतिहास उनके लिए मृत और अतीत देशकाल तक ही सीमित नहीं था। अपनी पारगामी दृष्टि से उन्होंने काल की अखण्डता को देखा था और अपनी अनुभवसिद्ध गहन मनीषा से चिरन्तन मानवीय सत्य को समझा था। यही कारण है कि उनके नाटकों के पात्र एवं उनकी प्रमुख घटनाएँ अपने विशिष्ट नामरूप के बावजूद प्रसाद के युग से जुड़ी हुई हैं और सशक्त व्यजना का सौन्दर्य उत्पन्न करती हैं। प्रसाद के समसामयिक और परवर्ती रचनाकारों ने इस युगीन सन्दर्भ को आत्मसात् करके सभी विधाओं में श्रेष्ठ कृतियाँ प्रस्तुत की हैं। साहित्य की प्राणवत्ता के इस गौरवपूर्ण अनुष्ठान का समारम्भ प्रसाद ने ही अपनी नाट्यकृतियों के माध्यम से किया था।

भाषा और रंगमंच के स्तर को उठाने का दृढ सकल्प भी प्रसाद की निजी विशेषता है। उन्होंने अपने को साधारण सामाजिक के स्तर तक कभी नहीं गिराया। उनका दृढ मन्तव्य था कि नाट्यविधि और रंगमंच को नाट्यकृति के अनुरूप विकसित होना चाहिए और उसके माध्यम से प्रेक्षक की रचि का संस्कार किया जाना चाहिए। इस सन्दर्भ में उन्होंने अपने निबन्धों में सैद्धान्तिक बहस भी प्रस्तुत की और नाट्यकृतियों में अपनी मान्यताओं को चरितार्थ भी किया। भाषा की एकतन्त्रता बनाये रखने के वे कट्टर हिमायती थे। उनके मतानुसार चारित्रिक विशिष्टता भावों और विचारों के आधार पर समझी जा सकती है, न कि भाषिक बहुरूपता के द्वारा। निश्चय ही इसके सही प्रस्तुतीकरण के लिए प्रशिक्षित एवं कुशल अभिनेताओं की आवश्यकता है, जिसके

लिए रगकर्मियों को प्रयास करना होगा। अपनी कटु आलोचनाओं के बावजूद प्रसाद अपने इस विचार पर दृढ़ रहे और उनकी इसी दृढ़ता ने हिन्दी में अभिनेयता से सम्पन्न सुसुवि-पूर्ण पाठ्य नाटको की परम्परा को जन्म दिया।

कवित्व प्रसाद के नाटको का एक अन्य महत्वपूर्ण आयाम है। उनके प्रमुख नाटको का रूपबन्ध महाकाव्यो जैसा है। वैसी ही भावात्मक उच्चता, वैसे ही जीवन की समग्रता और वैसी ही रसात्मकता नाटको में भी है, जैसी कि महाकाव्यो में होती है। विशुद्ध प्रगीतो के अभिनिवेश से इस विशेषता को अधिकाधिक सम्पोषण मिला। प्रसाद पहले कृती है, जिन्होंने नाट्य-गीतो का औचित्य सिद्ध कर दिया है। उनके पूर्ववर्ती रचनाकारों के नाटकीय गान साहित्यिक तो हैं ही नहीं, चरित्र अथवा घटना के सन्दर्भ में भी उनकी कोई विशेष भूमिका नहीं रही। वे तो बस हीन स्तर के सामाजिको की वाहवाही लूटने के साधन-भर हैं। प्रसाद ने हिन्दी नाट्य-गीतो की इस कमजोरी को पहचाना और उसे सशक्त अर्थवर्त्ता देन की दिशा में अनवरत प्रयास किये। उनके नाट्यगीतो के वैविध्यपूर्ण रूप-रंग उनकी इस साधना और प्रयोगशीलता का परिचय भली-भाँति दे देते हैं। शायद ही हिन्दी का कोई दूसरा नाटककार हो, जिसके गीत चरित्र, युग और वस्तु-स्थिति की इतनी सघन व्यंजना करते हुए भी अपनी विशुद्ध साहित्यिकता पर कायम रह सकें। इसमें दो मत नहीं कि प्रसाद के श्रेष्ठतम प्रगीत उनके नाटको में हैं और उनकी सर्वाधिक जीवन्तपात्र-सृष्टि याकि प्रबुद्ध युगचेतना इन प्रगीतो के भावरस से ही अपनी जीवनीशक्ति ग्रहण करती रही है।

प्रसाद ने हिन्दी-नाटक को बहुत कुछ दिया है। भारतेन्दु ने नाटक का एक ढाँचा खड़ा किया था—प्रसाद ने उसमें प्राणप्रतिष्ठा की और उसे सौष्ठवमयी आगिक परिपूर्णता भी प्रदान की। उन्होंने हिन्दी की नाट्यविधि में सर्जनात्मक आयामों की सरचना की और उसकी सीमाओं का परिविस्तार किया। उनका सर्जन देशकाल से बद्ध और बाधित नहीं। अपने युग के प्रतिनिधि प्रणेता होकर भी वे सर्वकालिक हैं, भारतीय संस्कृति के प्रबल पक्षधर होते हुए भी वे विश्वमानव की परिकल्पना के निर्मायक हैं। हिन्दी-नाटक को उनके उदार व्यक्तित्व का अवदान सर्वाधिक मिला है। हिन्दी के अपने नाट्यशास्त्र की एक सर्वांगीण अवधारणा उनके नाट्यसाहित्य के आधार पर प्रस्तुत की जा सकती है।

नाट्य-वस्तु और विन्यास-शिल्प

प्रसाद स्वच्छन्दतावादी नाट्यकार हैं और आपाततः यह एक विसंगति ही है कि उन्होंने 'कामना' और 'एक घूंट' को छोड़कर सभी नाटकों की कथावस्तु प्राचीन इतिहास से ली है। यो, पश्चिम के स्वच्छन्दतावादी कवियों में से अनेक ने अपने नाट्यवृत्त इतिहास से चुने हैं और रूस में तो स्वच्छन्दतावाद का उदय ही ऐतिहासिक नाटको के क्षितिज पर हुआ है। वहाँ ऐतिहास्य वस्तुविषयवाले नाटको को जनता में साहस, पराक्रम एवं त्याग की भावना जगाने के लिए सर्वोत्तम माध्यम माना गया है। वस्तुतः स्वच्छन्दतावादी मनो-दृष्टि जिस स्तर की रोमानी व कल्पनाश्रयी आदर्शात्मकता के लिए अपने को प्रतिबद्ध अनुभव करती रही है, उसकी अवतारणा के लिए अतीत की गहराइयों में उतरना उसकी अनिवार्य नियति बन जाती है। हेगेल ने कुछ ऐसा ही अनुभव करते हुए इतिहास की गत्यात्मक शक्ति को युगचेतना और स्वातन्त्र्य-भाव की अभिव्यक्ति कहा था। उसका यह कथन कि इतिहास में नाटक का प्रमुख प्रयोजन निहित होता है—एक विस्मयकारी किन्तु अकाट्य समाजशास्त्रीय सत्य का उद्घाटन करता है। यह आवश्यक नहीं कि इतिहासाश्रयी नाटककार समकालीन जीवन के प्रति उपेक्षाशील ही हो। वास्तविकता तो यह है कि रचनाकार में जितनी अधिक सर्जनात्मक प्रतिभा होती है, उतना ही वह अपनी समकालीनता के प्रति जागरूक रहता है और अपनी इस जागरूकता को अधिकाधिक प्रभावशाली अभिव्यक्ति देने के लिए ही वह बहुधा इतिहास की शव-साधना करता है। समासायीक वस्तुविषय भी वह अपना सकता है, किन्तु उसमें प्रासंगिक और साधारण रह जाने का खतरा उसे अक्सर मुडने के लिए विवश कर देता है। यीद्स का यह कहना गलत नहीं कि आधुनिक जीवन के साधारण पहलू प्रस्तुत करनेवाले नाटक भावोन्नयन में अशक्त प्रमाणित होते हैं। अतः वर्तमान के प्रति जागरूक सर्जक यदि उसे अतीत के आलोक में उभारना ठीक समझते हैं, तो इसमें विस्मय की कोई बात नहीं। 'वास्तविक ऐतिहासिक चिन्तन वर्तमान से ही अधिक सम्बद्ध होता है और अतीत के अध्ययन से वर्तमान को अधिक सूझबूझ के साथ समझा जा सकता है।' प्रसाद की दृष्टि ऐसी ही थी। अब यदि परम्परावादियों को सर्जन का यह यथार्थ असुविधाजनक लगे, तो चारा ही क्या है।

यह सही है कि प्रसाद ने अपने ढंग से यथार्थवाद का प्रत्याख्यान किया है, किन्तु उन्हें आदर्शवाद का हिमायती भी नहीं कहा जा सकता। इस तथ्य के बावजूद कि उनकी वृत्त-सरचना में स्वच्छन्दतावादी कल्पना का महत्वपूर्ण योगदान रहा है, उन्हें समन्वयशील

तथ्यवादी ही कहना अधिक संगत होगा। इतिहास में रुचि रखनेवाला साहित्यकार तथ्यवाद का मोह त्याग भी नहीं सकता। यदि उसे आदर्श और यथार्थ में से एक को चुनना ही पड़े, तो वह यथार्थ के ही पक्ष में अधिक रहेगा। यह और बात है कि उसकी यथार्थ-दृष्टि तथाकथित यथार्थवाद से कहाँ तक साम्य या मतभेद रखती है। यथार्थ का भी अपना एक आदर्शवाद होता है। प्रसाद का अभिमत कुछ इसी प्रकार का है। 'यथार्थवाद और छायावाद' निबन्ध में वे लिखते हैं—'यथार्थवाद धुद्रो का ही नहीं अपितु महानो का भी है। × × × कुछ लोग कहते हैं कि साहित्यकार को आदर्शवादी होना ही चाहिए और सिद्धान्त से आदर्शवादी धार्मिक प्रवचनकर्ता बन जाता है। × × × यथार्थवादी सिद्धान्त से ही इतिहासकार से अधिक कुछ नहीं ठहरता, क्योंकि यथार्थवाद इतिहास की सम्पत्ति है। × × × साहित्यकार न तो इतिहासकर्ता है और न धर्मशास्त्रप्रणेता। इन दोनों के कर्तव्य स्वतन्त्र है। साहित्य इन दोनों की कमी पूरा करने का काम करता है। × × × इसीलिए असत्य अचटित घटना पर कल्पना को वाणी महत्वपूर्ण स्थान देती है जो निजी सौन्दर्य के कारण सत्य पद पर प्रतिष्ठित होती है। उसमें विश्वमगल की भावना ओतप्रोत रहती है।' प्रसाद के नाट्यवृत्त साहित्य के इस आदर्श को चरितार्थ करते हैं। इतिहास के माध्यम से उन्होंने अपनी प्राचीन वास्तविकता को खोजने का प्रयास किया है और यह प्रयास साहित्य में तथ्यवाद का सहायक ही है। वे अपने समय की अपेक्षाओं के प्रति जागरूक थे, जिनकी पूर्ति के लिए अतीत की ओर दृष्टिपात करना एक अनिवार्य आवश्यकता थी। 'विशाख' के प्रथम संस्करण की भूमिका में वे लिखते हैं—

“इतिहास का अनुशीलन किसी भी जाति को अपना आदर्श सगठित करने के लिए अत्यन्त लाभदायक होता है × × × क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिए हमारे जलवायु के अनुकूल जो हमारी अतीत सम्यता है उससे बढ़कर उपयुक्त और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें हमें पूर्ण सन्देह है। × × × मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अथ मे से उन प्रकांड घटनाओं का विरक्षण कराने की है जिन्होंने कि हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है।” स्पष्ट है कि प्रसाद की दृष्टि व्यापक और गंभीर यथार्थ को पकड़ना चाहती है, जो अपनी सनातनता में स्वयं आदर्श बन जाता है और भविष्य के लिए मार्गदर्शन करता है। उनका निश्चित मत है कि अतीत और वर्तमान को देखकर भविष्य का निर्माण होता है, अतः साहित्य में एकांगीलक्ष्य नहीं रखना चाहिए। प्रतिक्षण का वर्तमान सदैव दृष्टित रहता है, भविष्य के सुन्दर निर्माण के लिए। विश्व प्रगतिशील अवश्य है, किन्तु अधिक उछलने में पदस्खलन का भी भय है। नाटक में इस किस्म की जल्दबाजी बहुत ही अवाञ्छनीय है, क्योंकि यह कलाओं का अकेले प्रतिनिधित्व करनेवाली विधा है और इसका दायित्व बृहत्तर है। आज का नया नाटक भी इसी आधारभूत वैशिष्ट्य के आग्रहस्वरूप अपने ढंग से इतिहास की ओर अग्रसर हो गया है। ड्यूक लेज़ली, थाम्पसन, पीट्स, पाउण्ड, कॉक्बू, जीद आदि

नवीन सशक्त नाट्यकारों ने अपनी कृतियों में ऐतिहासिक वृत्त रखे हैं, किन्तु उन्हें पुरातनपथों या पलायनवादी नहीं कहा जाता है। इसके विपरीत वे आधुनिक मंच के प्रगतिशील सर्जक के रूप में ही प्रतिष्ठित हुए हैं। प्रसाद की भी प्रतिष्ठा इसीलिए है कि उन्होंने नाटक के इस दायित्व का भली प्रकार निर्वाह किया है। उन्होंने यथार्थवादी आंदोलन की अपेक्षा भले ही कर दी हो, किन्तु जीवन के यथार्थ के प्रति वे बराबर जागरूक और प्रतिबद्ध रहे हैं।

जीवन को उसकी समग्रता में ग्रहण करने की आधारभूत वृत्ति के कारण प्रसाद की नाट्यवस्तु में भी वैसी ही व्यापकता और समग्रता मिलेगी। यह कहना असंगत न होगा कि उनके नाटकों में महाकाव्यों के आश्रय विद्यमान हैं। उन्होंने प्राचीन भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अंशों में से उन प्रकाण्ड घटनाओं को चुना है, जो अतीत का एक गौरवशाली एवं पूर्ण चित्र प्रस्तुत कर सके और अपनी व्यञ्जकता में जीवन को उसके विस्तार के साथ समेट सकें। 'आरम्भिक पाठ्य काव्य' निबन्ध में वे लिखते हैं—'मानव के सुख-दुख की गाथाएँ गायी गयीं। उनका केन्द्र होता था धीरोदात्त लोकविश्रुत नायक। महाकाव्यों में महत्ता की अत्यन्त आवश्यकता है। महत्ता ही महाकाव्य का प्राण है। नाटक में, जिसमें कि आनन्दपथ का, साधारणीकरण का, सिद्धान्त था, लघुत्व के लिए भी स्थान था। प्रकरण इत्यादि में जनसाधारण का अवतरण किया जा सकता था, परन्तु विवेक परम्परा के महाकाव्य में महानों की ही चर्चा आवश्यक थी।' प्राचीन साहित्य के ऐतिहासिक विश्लेषण से प्राप्त इस मानवीय सत्य को उन्होंने अपने नाटकों में चरितार्थ किया है। उनके कथानायक अपने युग के सर्वोत्तम एवं प्रातिनिधिक व्यक्तित्व रखते हैं। जनमेजय परीक्षित के युग से आरम्भ करके वे बौद्ध, शौर्य और गुप्त कालों से होते हुए सम्राट् हर्षवर्धन के शासनकाल तक आये हैं। अतीत की इस लम्बी जीवन-यात्रा में उन्हें अनेक प्रकाण्ड घटनाएँ मिलीं, जिन्हें उन्होंने अपनी कल्पना के ताजों रंगों से जीवन्त बनाकर प्रस्तुत किया है। आदर्श पुरुषत्व की महिमा से मण्डित सम्राटों, कर्मठ सेनानेयों, महत्व प्रिय सामन्तों, उग्र महत्वाकांक्षिणी राजमहिषियों एवं विकट राष्ट्रघातियों से सम्बद्ध ये इतिवृत्त निश्चय ही बड़े भव्य एवं प्रभावशाली हैं और महाकाव्योचित महत्ता का वातावरण रचने में सक्षम हैं। जीवन की परिपूर्णता के लिए साधारणत्व या लघुत्व की भी प्राण-प्रतिष्ठा आवश्यक थी। अतः उन्होंने वैविध्यपूर्ण एवं व्यञ्जक पात्रों व घटनाओं की सटीक कल्पनाएँ प्रस्तुत कीं। यही कारण है कि प्रसाद के नाट्यवृत्त केवल महानता का प्रशस्ति-पाठ नहीं करते, मानवीय संवेदना भी जगाते हैं। पूरा नाटक पढ़ने या देखने के बाद जो बच रहता है, वह मानवीय कृपा से ओतप्रोत कोई उदात्त जीवनादर्श होता है, जो न केवल अभिजात और उच्चवर्ग की विरासत है वरन् जिस पर सामान्य मानवता का सांस्कारिक एवं नैतिक हक है। शौर्य, आत्मदान, राष्ट्रप्रेम, अध्यात्म, प्रणय, सौहार्द, विश्वमैत्री आदि ऐसी ही उच्च मानव-भूमियाँ हैं, जो उनकी नाट्यकृतियों में बराबर उभर

कर सामने आती रही है। इनके समानान्तर काफी दूर तक साथ चलनेवाली कुचक्र, देशद्रोह, हत्या आदि के विकट दुष्प्रवृत्तियाँ भी मिलेंगी, जो जीवन के निर्मल चित्र में वास्तविकता की चटकीली रंगरेखाएँ उरेहुती हैं। यह कटु यथार्थ अन्ततः पराजित होता है, क्योंकि प्रसाद के मतानुसार इनकी अपराजेयता दिखाने का कोई उदात्त प्रयोजन नहीं और यह प्रवृत्ति अपनी सहज प्रक्रिया में अनजाने ही अपराधों को कृत्रिम पाप करार देकर उन्हें प्रोत्साहन देने लगती है। प्रसाद मानवीय जीवन की एक व्यवस्थित परिकल्पना सामने रखकर चलनेवाले साहित्यकार हैं, अतः प्रकृत्या नैतिक होना उनके व्यक्तित्व की मूल आकांक्षा है। फिर, जिस युग में वे साहित्यसर्जन कर रहे थे, उसका भी कुछ प्रभाव पड़ना अवश्यम्भावी था। गांधी के द्वारा प्रचारित नैतिकता का प्रभाव उनपर थोड़ा बहुत अवश्य पड़ा था। सांस्कृतिक अवधारणाओं से उसका तालमेल बैठने के कारण प्रसाद के लिए वह और भी सहज ग्राह्य हो सकी।

अतीत के प्रति प्रसाद का यह लगाव एक महत्वपूर्ण सीमा तक सांस्कृतिक है। उनके साहित्य में व्याप्त उनका जीवनदर्शन जिस आनन्दभाव को केन्द्र में रखकर चला है, उसका आदि-स्रोत उन्हें आर्यों की पुरातन सस्कृत में मिला है। इसी प्रकार नियति, कर्मा और कर्मण्यता के व्यावहारिक जीवनादर्श उन्होंने शैव, बौद्ध और ब्राह्मण दर्शन से ग्रहण किये हैं। भारतीय सस्कृति की यह गौरवमयी चिन्तनपरंपरा प्रसाद के काव्यग्रन्थों, निबन्धों और उपन्यासों में देखी जा सकती है। नाटक में इसके लिए अपेक्षाकृत कम अवकाश था, फिर भी उसके अभिनिवेश का मोह उनसे त्यागा नहीं जा सका। इसके लिए उन्हें प्रसंगानुरूप पात्रों और घटनाओं की सृष्टि प्रत्येक नाटक में करनी पड़ी है। नाटक की सक्रियता में यह प्रवृत्ति कभी-कभी व्याघात भी उत्पन्न करती रही है, किन्तु यही प्रसाद का प्रतिनिधिक वैशिष्ट्य भी तो है। कहा जा सकता है कि इन उदात्त अवधारणाओं के व्यावहारिक निदर्शन के लिए उन्हें नाटक सर्वाधिक सशक्त माध्यम प्रतीत हुआ, अतः उन्होंने इतिहास से तदनुरूप कथाप्रसंग चुन लिये। 'राज्यश्री' में उन्हें ब्राह्मणधर्म की कर्मा के दिग्दर्शन की कथाभूमि मिली, तो 'विशाख' में बौद्धधर्म की। 'अज्ञातशत्रु' 'विशाख' की ही चिन्तन-परम्परा को अधिक समुज्ज्वल रूप में उपस्थित करता है, क्योंकि इसमें स्वयं तथागत को चारित्रिक भूमिका दे दी गयी है। बुद्ध कर्मा और विश्वमैत्री का जो आदर्श सिद्धान्त के स्तर पर प्रस्तावित करते हैं, उसे मल्लिका जीवन में उतारती है। 'कामना' में प्रसाद के समक्ष पूर्व और पश्चिम के सांस्कृतिक द्वन्द्व की समस्या आकर खड़ी हो गयी है। कथ्य की आकांक्षा के अनुरूप उन्हें पूरा कथानक कल्पना के आधार पर खड़ा करना पड़ा है। इसमें नाटककार ने पश्चिम की औद्योगिक और तथाकथित प्रगतिशील संस्कृति का खोखलापन दिखाते हुए भारतीय मनीषियों के द्वारा प्रतिपादित संतोष, विवेक, कर्मा, आस्था और शान्ति के सनातन मानवीय आदर्शों की स्थापना की है। 'नागयज्ञ' में उनके सामने आर्य-अनार्य की सांस्कृतिक समस्या थी, जिसका समाधान

उन्होंने आर्या के आदर्श ब्राह्मणत्व की धारणा के सहारे किया है। 'स्कन्दगुप्त' में ब्राह्मण-बौद्ध-सघर्ष की भूमिका रचकर यज्ञबलि की कुत्सित प्रथा का प्रतिषेध कराया है और आत्मत्याग का सर्वोच्च कीर्तिमान प्रस्तुत किया है। 'एक घूंट' में वे व्यावहारिक जीवन की सामाजिक नैतिकता पर केन्द्रित हैं, अतः उन्हें समूचे नाट्यवृत्त की कल्पना करनी पड़ी है। 'चन्द्रगुप्त' की विचारणा मानो 'स्कन्दगुप्त' की प्रतिक्रिया या संतुलन-प्रक्रिया के रूप में प्रकट हुई है। 'स्कन्दगुप्त' में प्रख्यातकीर्ति के रूप में उन्होंने आदर्श बौद्ध की परिकल्पना प्रस्तुत की थी। 'चन्द्रगुप्त' में वे चाणक्य और दाड्यायन के रूप में ब्राह्मणत्व की तेजोमयी गरिमा का उपस्थापन करते हैं। अन्तिम कृति 'ध्रुवस्वामिनी' भी इसी परम्परा की एक सशक्त कड़ी है। पुरोहित की निर्भीक विवेकमयी व्यवस्थापकता पाठक या दर्शक के अन्तःकरण पर आदर्श ब्राह्मणत्व की एक गहरी छाप छोड़ती है। इस प्रकार प्रसाद के नाट्य-वृत्तो का इतिहास प्रकारान्तर से उनकी वैचारिकता का इतिहास है। वे जिस विराट् सांस्कृतिक सामरस्य का आदर्श सामने रखकर साहित्यसर्जन में अग्रसर हुए थे, वह उनके नाटकीय कथाप्रसंगों में सर्वाधिक चरितार्थ हो सका है। आर्य और अनार्य, ब्राह्मण और बौद्ध, पूर्व और पश्चिम, व्यक्ति और समाज, सिद्धान्त और प्रयोग के जो भी द्वन्द्व उनके आगे प्रश्नचिह्न बनकर आये, उन्हें उन्होंने नाट्यवृत्तो में समाधान दिया। रहा उनके नाटकीय औचित्य का प्रश्न, तो उन्होंने उसे भी यथासंभव बरकरार रखने का प्रयास किया ही है। बौद्ध और ब्राह्मण—दोनों ही देश की राजनीति में सक्रिय भाग लेते रहे हैं—कभी पक्ष में तो कभी विपक्ष में। उनकी यह पक्षधरता एक ओर भयानक षड्यंत्रों की सरचना करती है और दूसरी ओर जटिलतम चक्रव्यूहों का मर्मभेदन कर डालती है। न 'स्कन्दगुप्त' जैसा भयावह कुचक्र कहीं मिलेगा और न 'चन्द्रगुप्त' जैसा अपराजेय कूट-कौशल ही। 'अजातशत्रु' के क्रिया-व्यापार को उलझाव के साथ अग्रसर करने वाली मागधी भी बुद्ध से असम्पृक्त नहीं। 'राज्यश्री' और 'विशाख' के सघर्ष-तत्त्व के मूल में पतनशील बौद्ध धर्मतन्त्र ही है। 'नागयज्ञ' का तो सारा उपप्लव ही आर्य-अनार्य के द्वन्द्व से परिप्रेरित है। अस्तु, प्रसाद ने सतर्कतापूर्वक अपनी सुचिन्तित सांस्कृतिक गवेषणाओं को मुख्य नाट्यक्रिया से सन्दर्भित रखने का प्रयास किया है। यों, कुछ स्थल अवश्य ऐसे मिल जायेंगे, जहाँ वे अपनी बात कह डालने के आग्रही हो उठें हैं—जैसे नागयज्ञ के आरम्भ में कृष्णार्जुन-संवाद या कि 'स्कन्दगुप्त' में धातुसेन के लम्बे सांस्कृतिक प्रवचन। लोकोत्तर-कोटि के प्रायः सभी महामानवों की वाणी में वक्तुतातिरेक मिलेगा। इन प्रसंगों में एकाधिकार बार नाटकोचित कथाप्रवाह बाधित हो गया है और मचन के स्तर पर उनमें काफी काटछाँट की अपेक्षा अनुभव की जाती रही है।

इतिहास के प्रति प्रसाद की दृष्टि का एक और भी पहलू है, जिसे नाटक के संदर्भ में सर्वाधिक महत्वपूर्ण कहा जा सकता है। वे अतीत को गौरवशाली किन्तु वर्तमान जीवन से कटी हुई अमूल्य धरोहर मात्र नहीं मानते। उनकी गहन भावमयी अन्तर्दृष्टि उसमें

मानवीय जीवन के उन सनातन सत्यो की अभिव्यक्ति देखती है, जिनसे वर्तमान और भविष्य उत्पन्न ही जुड़े हुए हैं जितना कि अतीत। इतिहास के अन्धकार में वास्तविक जीवन की खोज का प्रयत्न वे बराबर करते रहे हैं और इसके लिए उन्हें मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की पद्धति का आश्रय लेना पड़ा है। 'कामायनी' के आमुख में वे लिखते हैं—

“आज हम सत्य का प्रर्थ घटना कर लेते हैं। तब भी उसके तिथिक्रम मात्र से सन्तुष्ट न होकर मनोवैज्ञानिक अन्वेषण के द्वारा इतिहास की घटना के भीतर कुछ देखना चाहते हैं। उसके मूल में क्या रहस्य है? आत्मा की अनुभूति। हाँ, उसी भाव के रूप ग्रहण की चेष्टा सत्य या घटना बनकर प्रत्यक्ष होती है। फिर वे सत्य घटनाएँ स्थूल और क्षणिक होकर मिथ्या और अभाव में परिणत हो जाती हैं। किन्तु सूक्ष्म अनुभूति या भाव चिरन्तन सत्य के रूप में प्रतिष्ठित रहता है जिसके द्वारा युग-युग के पुरुषों की और पुरुषार्थों की अभिव्यक्ति होती रहती है।” प्रसाद मूलतः कवि थे, अतः स्वाभाविक रूप से ही वे बाह्य तथ्य की अपेक्षा आन्तर सत्य या भावसत्य को अधिक महत्व देते हैं। अपने नाटको के ऐतिह्य वृत्तो को उन्होंने इसी भाव-दृष्टि से देखा-परखा और विश्लेषित किया है। इतिहास केवल बड़ी-बड़ी घटनाओं की तथ्यपरक सूचना देकर अपने कर्तव्य की इतिश्री समझ लेता है, किन्तु साहित्य उसमें जीवन की प्राणप्रतिष्ठा करके ही अपना वैशिष्ट्य प्रमाणित कर सकता है। साहित्य का यह वैशिष्ट्य प्रसाद के नाटको में सुरक्षित है। उनके नाट्यवृत्त इतिहास प्रसिद्ध मानवो एव घटनाओं को तो प्रस्तुत करते ही हैं, ये अन्तर्वर्तिनी सूक्ष्म मानवीय सचेतनाओं को भी उभारते हैं, जो ऐतिहासिक तथ्य के क्षेत्र में न आने पर भी संभाव्य भावसत्य होने के कारण विश्वसनीय लगती हैं। कहना न होगा कि इतिहास की स्थूल रेखाओं में जीवन-शिराओं को उरहेने का दायित्व कल्पना पर है और प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक कल्पना के इस अवदान से भरेपूरे हैं। सूक्ष्म विवरणों की समूची रूप रचना उत्पाद्य है और ये अंश प्रसिद्ध और नाटक की प्रमुख घटना के कारण-परस्परा को आश्चर्यजनक रूप से सशक्त बनाते हैं। ‘ध्रुवस्वामिनी’ में कोमा का शकराज का शव माँग कर ले जाना इतिहास का सत्य भले ही न हो, किन्तु मानवीय भावना का तो एक निदाहण सत्य है ही। यह अवान्तर प्रसंग ध्रुवस्वामिनी को उत्तेजित करके उसे मुख्य घटना तक पहुँचने के लिए अतिरिक्त त्वरा देता है। ‘चन्द्रगुप्त’ में मालविका का आत्मदान एक और अपरिचित मानवीय कृपा जगाता है और दूसरी ओर चाणक्य के प्रति चन्द्रगुप्त की वितृष्णा की ठोस भावभूमि रचता है। ‘स्कन्दगुप्त’ में विजया की अतृप्त प्रणय-पिपासा क्या कुछ नहीं कराती। अनन्तदेवी की आँखों में पड़ने वाले लाल डोरो का रहस्य कोई भटार्क से पूछे। देवसेना का स्वाभिमान, स्कन्द की राजविरक्ति, भटार्क की महत्वाकांक्षा और पर्णवत्स की त्याग-तपस्या जीवन के जीवन्त सत्य से इतर कुछ नहीं और वे पूरी तरह मुख्य नाट्य-व्यापार से सम्बद्ध हैं। षड्यन्त्र, हत्या, महत्वाकांक्षा, लोभ, प्रेम, क्षमा, सहानुभूति, सेवाभावना, औदार्य, वीरता आदि हमारे दैनन्दिन जीवन के व्यावहारिक सत्य

है, जो प्रसाद के नाटको में सर्वाधिक आकर्षण के प्रसंग रचते हैं और कथा की मुख्य धारा को अतिरिक्त प्रवेश देते हैं। प्रसाद का यह इतिहास-दर्शन अपने आप में साहित्य की एक महती उपलब्धि है। 'कामायनी' में उन्होंने जिस मनोवैज्ञानिक अन्वेषण को रूपक्रीय सरणि दी थी, वही नाटको में सम्भाव्य विवरणशीलता के रूप में प्रकट हुआ है। दोनों ही इतिहास-दर्शन की समर्थ शैलियाँ हैं और दोनों के ही माध्यम से कालबद्ध घटना-प्रसंग को सनातन मानवीय जीवन के विशद आयाम उपलब्ध होते हैं।

मानवीय सत्यो की इस आवर्तक प्रकृति पर आधृत प्रसाद का इतिहास-दर्शन समकालीनता की भी अभिव्यक्ति के लिए मार्ग प्रशस्त कर देता है। 'अज्ञातशत्रु' के कथा-प्रसंग में उन्होंने बताया है कि इतिहास में घटनाओं की पुनरावृत्ति होती रहती है। असाधारण नयी घटना भी भविष्य में पुनः होने की सम्भावना से युक्त होती है। मानव-कल्पना का कोष अक्षय है, क्योंकि वह अनन्त स्रोतवाली अभिलाषा या इच्छाशक्ति का विकास है। जब तक अदम्य इच्छाशक्ति से प्रेरित कल्पना इयत्ता को नहीं प्राप्त होती, तब तक वह रूप परिवर्तन करती हुई पुनरावृत्ति करती ही जाती है। पूर्व कल्पना के पूर्ण होते-होते एक नयी कल्पना उसका विरोध करने लगती है और पूर्व कल्पना कुछ काल तक ठहरकर पुनः प्रकट होने के लिए अपनी भूमिका बना लेती है। इस प्रकार इतिहास क्रिया-प्रतिक्रिया के रूप में आधारभूत मानवीय प्रवृत्तियों का पुनरावर्तन करता रहता है। इस व्यावर्तन में ही उसके नये अध्याय भी खुलते रहते हैं। प्रसाद के युग में भी इतिहास एक नवीन अध्याय की पृष्ठभूमि रच रहा था। उस समय राष्ट्र नवीन आशाकाक्षाओं के साथ स्वतन्त्रता की प्राप्ति के लिए कृतसंकल्प था और अपने लक्ष्य की सिद्धि के लिए सघर्ष के हर दौर से गुजरने को तैयार था। स्वातन्त्र्य की यह अदम्य आकांक्षा भारतीय या कि मानवीय इतिहास में पहले भी अनेक बार मुखरित हुई है। प्रसाद की सग्रहकारिणी प्रतिभा अतीत के ऐसे जीवन्त प्रसंग चुन लेती है और उनमें वर्तमान स्थितियों व समस्याओं की अनुगूँज भर देती है। 'चन्द्रगुप्त' और 'जनमेजय का नागयज्ञ' में समूचे राष्ट्र की सग-ठनात्मक प्रक्रिया और भावनात्मक एकता की प्रतिच्छवि देखी जा सकती है। 'स्कन्दगुप्त' में स्कन्द, पर्णदत्त, चक्रपालित, बन्धुवर्मा, मातृगुप्त, रामा, कमला आदि के रूप में निःस्वार्थ-भाव से सघर्षरत स्वातन्त्र्य-सेनानियों की अनथक कर्मशीलता प्रतिबिम्बित हुई है। युद्ध का अवसर न रहने पर वृद्ध पर्णदत्त जिस तत्परता के साथ हत या आहत सैनिकों के परिवारों के पोषण में लग जाता है, वह स्वराज्य-आन्दोलन के कर्मठ समाजसेवियों की ही सच्ची सजीव प्रतिकृति है। अभी-अभी हुए बंगलादेश के युद्ध के दौरान देश में अनेक शरणार्थी शिविर खोले गये हैं, जिनमें उत्साही देश सेवियों ने अपने मानव-प्रेम का परिचय दिया है। 'अज्ञातशत्रु' में गौतम का शामक व्यक्तित्व क्या अहिंसाप्रिय गांधी का स्मारक नहीं। बुद्ध की शान्त सैद्धान्तिक वाणी में गांधी के सांस्कृतिक आदर्शवाद की स्पष्ट अनुगूँज विद्यमान है। इसी प्रकार काशी के भयावह युद्ध में किसी कदर प्रथम विश्वयुद्ध की

विभीषिका की एक झलक मिल ही जाती है। 'ध्रुवस्वामिनी' में तो आधुनिक नारी के जाग्रत स्वाभिमान को मूल कथ्य के ही रूप में प्रस्तुत किया है। नारी के उत्पीड़न की समस्या तो युग-युग की है। विच्छेद और पुनर्विवाह, जो आधुनिक जीवन की सामान्य स्थिति बन चुके हैं, सामाजिक इतिहास में पहले भी घटित होते ही थे, अन्यथा उनके विषय में शास्त्रीय व्यवस्था कैसे मिलती। प्रसाद अतीत के माध्यम से वर्तमान को उभारने की कला में कुशल है। उन्होंने अतीत को वर्तमान के अभिनिवेश से जीवन्त बनाया है और वर्तमान को अतीत के सहारे अधिक सूझबूझ के साथ पहचाना है।

प्रसाद ने अपने नाटकों के ऐतिहासिक कथाप्रसंगों में जीवन की वास्तविकता का रंग भरने के लिए सूक्ष्म विवरणों की वैविध्यमयी कल्पनाएँ की हैं। 'कामना' और 'एक घूंट' में ऐतिहासिक वृत्त नहीं हैं, अतः उनके समूचे कथानक उत्पाद्य हैं। शेष सभी नाटक ऐतिहासिक हैं, अतः उनमें कल्पना के संयोजन का वैशिष्ट्य मिलेगा। दूसरा अवदान घटना-प्रसंगों के रूप में भी मिला है और चरित्र सृष्टि के रूप में भी। दोनों के माध्यम से जीवन की सच्चाई उभरती है, जो कि कल्पनाशक्ति के उपयोग का व्यापक प्रयोजन है। यह व्यापक प्रयोजन दो नाटकीय अथवा प्रासंगिक अपेक्षाओं की पूर्ति करता है। यह व्यापक प्रयोजन दो नाटकीय अथवा प्रासंगिक अपेक्षाओं की पूर्ति करता है। बहुधा काल्पनिक प्रसंग प्रमुख ऐतिहासिक घटनाओं की कारण-परम्परा को सशक्ततर बनाते हैं और आकस्मिकता की अनाटकीयता अथवा अतिनाटकीयता को एक स्वाभाविक प्रक्रिया में ढाल देते हैं। इतिहास प्रमुख घटनाओं को महत्व देता है, न कि उनकी सूक्ष्म कारण-परम्परा को। यह दायित्व नाटककार का है कि वह ऐतिहासिक तथ्यों के बीच की दूरियों पर कल्पना के सेतु बाँधकर उन्हें क्रमिक और सहज जीवनयात्रा का रूप दे दे। दूसरी अपेक्षा उतनी नाटकीय नहीं है जितनी सर्जनात्मक, फिर भी वह रचना की उत्कर्षक तो है ही। सर्जनशील प्रतिभा की मौलिक विशिष्टता यह है कि वह साधारण और स्वाभाविक जीवनयात्रा को अन्तिम लक्ष्य नहीं मानती और मात्र उसकी निर्मिति से उसे वास्तविक निष्कृति की अनुभूति नहीं होती। उसे पूर्ण आत्मतुष्टि तब होती है जब वह अपनी आकांक्षा, अपने स्वप्न और अपनी अवधारणाओं को अपने आन्तरिक स्तर के अनुरूप और अभीष्ट आकार-प्रकार में रूपायित कर लेता है। इसे उसकी आत्माभि-व्यक्ति कह सकते हैं। प्रसाद के कवि-मानस में ऐसी अनेक रूपाकृतियाँ निहित थी, जिन्हें नाटकों में ही जीवन्त विश्रुत दिये जा सकते थे। यो, काव्य ग्रन्थों के अतिरिक्त कहानियों और उपन्यासों में भी यह आत्म-प्रक्षेपण कम नहीं है, किन्तु नाटकों जैसी सजीवता, उनमें नहीं क्योंकि यही तो इसका विघागगत वैशिष्ट्य है। अतः प्रसाद के नाटकों में ऐसे अनेक चरित्र मिलेंगे जो अनैतिहासिक हैं, किन्तु जिनसे समूचे वृत्त को असाधारण दीप्ति मिली है। देवसेना, मालविका, अलका, मल्लिका, मन्दाकिनी और कोमा ऐसी ही विशिष्ट कल्प-कृतियाँ हैं। प्रसाद की कोमल रचनाएँ स्वाभाविक रूप से ही कोमल आकृतियों में अव-

तरित हुई है। यो, इन्होंने एकाधिक पुरुष-चरित्रों को भी कल्पना के आधार पर खड़ा किया है जैसे शिखरस्वामी, विकटघोष, महापिंगल, काश्यप, समुद्रदत्त, प्रपंचबुद्धि आदि किन्तु वे उनके आन्तरिक व्यक्तित्व के प्रतिनिधि न होकर अधिकतर जीवन के मलिन पक्ष का उपस्थापन करते हैं और अपने ढंग से यथार्थ की अवतारणा में योग देते हैं। इस वर्ग में विजया, श्यामा, दामिनी आदि कुछेक नारी-चरित्र भी कल्पित किये गये हैं। मणिमाला, सुरमा, जयमाला आदि सत्वोन्मुख काल्पनिक स्त्रीपात्र हैं और न्यूनाधिक रूप में ये साधारण पात्र-वर्ग में आती हैं। अस्तु, प्रसाद ने कतिपय विशिष्ट नारी-चरित्रों की कल्पना करके सर्जनात्मक स्तर पर आत्मनिष्कृति का अनुभव किया है और रचनात्मक सदर्म में परिणाम, चरित्रनिर्णय, कारण-परम्परा आदि की दृष्टि से कुछ बड़े ही सशक्त आयाम खड़े कर दिये हैं। देवसेना स्कन्द के व्यक्तित्व का निर्णायक आयाम है। उसके अभाव में वह मात्र एक इतिहास प्रसिद्ध वीर पुरुष रह जाता और अपने जैसे अनेक सम्राटों और सामन्तों की भीड़ में खो जाता। परिणति में भी उसकी भूमिका महत्वपूर्ण है। मल्लिका प्रसेन की परिणति का दायित्व वहन करती है। मालविका और कोमा कारण-परम्परा को सुदृढ़ करती है। अलका और मन्दाकिनी कारण-शृंखला को दृढतर बनाते हुए उसे परिणाम तक ले जाने के लिए सतत प्रयत्नशील रहती है। यह दुहरा लक्ष्यवेध प्रसाद की नाट्य-कल्पनाओं को अपरिहार्य बना देता है। ऐसा लगता है कि इस तत्व को नाटको से हटा लेने पर वे प्राणहीन कंकालमात्र बच रहेंगे। प्रसाद ने इसके विनियोजन और संयोजन में भी अपने नाट्यकौशल का परिचय दिया है। 'अजातशत्रु' में मागन्धी, श्यामा, और आम्रपाली के एकीकरण में संयोजन की कला का चरम रूप देखा जा सकता है। कथानक के कई महत्वपूर्ण सूत्र इस अन्वितपूर्ण चरित्र-परम्परा के द्वारा संचालित होते हैं। राजपुत्र विरूद्ध और डाकू शैलेन्द्र का भी एकीकरण अत्यधिक नाटकीय एवं प्रभावशाली है। संयोजन का कौशल प्रायः सम्बन्ध-स्थापन के रूप में भी प्रकट हुआ है। 'स्कन्दगुप्त' में भटार्क, अनन्त-देवी, बौद्ध और हूणों को एक ही दिशा में लाकर संगठित कर देना और इस प्रकार विरोध-पक्ष को सुदृढतम बना देना नाटककार की संयोजन-कला का एक अग्रेज उदाहरण है। प्रसाद के सभी नाटकों में यह विशेषता देखी जा सकती है। विनियोजन का सौष्ठव वहाँ लक्षित होता है, जहाँ किसी काल्पनिक प्रसंग या पात्र को मुख्य कथा के बीच इस प्रकार 'फिट' कर दिया जाता है कि वह अपने स्वतन्त्र उद्देश्य को पूरा करते हुए नाट्य-व्यापार को आगे बढ़ाने में अपेक्षित योगदान करे। शिखरस्वामी, प्रपंचबुद्धि, विजया, अलका, मन्दाकिनी आदि के नाट्याभिनवेश में प्रसाद की विनियोजन-कला का निखार देखा जा सकता है। यही बात घटनात्मक कल्पनाओं के भी विषय में कही जा सकती है। वस्तुतः विनियोजन नाट्य-कल्पना की आधारभूत तथा सर्वसामान्य कला है, जिसका होना कुछ विशेष नहीं लगता किन्तु जिसके अभाव में कथानक का पूरा ढाँचा लडखडाने लगता है। कहना न होगा कि प्रसाद काल्पनिक प्रसंगों की अवतारणा में सिद्धहस्त हैं और उनके

इस कल्पना-कौशल ने उनके नाटको की आधारभूत वस्तु-संवेदना को सजीव और सार्थक बना दिया है।

प्रसाद के नाट्यवृत्तों का एक प्रमुख लक्षण उनका 'ट्रैजिक' होना है। इसे पाश्चात्य ट्रेजेडी-नाटको के समकक्ष तो नहीं रखा जा सकता किन्तु उससे मिलता-जुलता एक निजी और सांस्कृतिक वैशिष्ट्य अवश्य माना जा सकता है। कथावस्तु की यह कर्षण चेतना उनके नाटको में ही नहीं, कहानियों और उपन्यासों में भी अन्तर्निहित है। 'कंकाल' तो त्रासान्त ही है। कहानियों की प्रसादान्तता इसी विशेषता का आख्यान करती है। आत्म-परक कविताओं में तो वेदना का तत्व सर्वोपरि है। अभिनयधर्मी होने के कारण नाटको में इसे सर्वाधिक मर्मग्राही अभिव्यक्ति मिल सकी है। त्रासद तत्व के इस सन्निवेश की मूल प्रेरणा तिहरी है। प्रथमतः प्रसाद अपनी सर्जनावधि के आरम्भिक दो तिहाई भाग में बौद्धमत की कर्षणा और उसके दुःखवाद से अत्यधिक प्रभावित रहे हैं। अन्तिम चरण में सामाजिक और राष्ट्रीय सन्दर्भों में उन्होंने दुःखवादी विचारधारा का निराकरण करके आनन्दवाद की प्रतिष्ठा की है, किन्तु वैयक्तिक स्तर पर वे उससे जुड़े ही रहे हैं। कर्षणा के सन्देश का प्रसारण तो वे अन्त तक करते रहे। जागरूक साहित्यकार की भूमिका में होने के कारण उनकी दुःखभावना बौद्धमत की विचार-परम्परा के अनुरूप निवृत्यात्मक न रहकर प्रवृत्यात्मक हो गयी है। एक प्रकार से उनके साहित्य में दुःखवाद का आदर्शोक्तिपूर्ण या उदात्तीकरण हो गया है। परवर्ती युग में प्रसाद ने जो बौद्ध-विरोध की मुद्रा अपना ली है, उसकी तह में उनकी यह दृष्टि भी काम कर रही है, यद्यपि ऐतिहासिक दृष्टि से बौद्धों की राष्ट्रविरोधी गतिविधियाँ भी इसके लिए कम उत्तरदायी नहीं। प्रसाद जीवन में आस्था और कर्म की प्रेरणा देना चाहते थे, जिसका आधार उन्हें शैवागमों में मिला था। इसकी सिद्धि के लिए बौद्ध दुःखवाद को प्रवृत्तिपरक बनाना एक आधारभूत अनिवार्यता थी। अतः उन्होंने दुःख को आत्म-परिष्कारक तत्व के रूप में देखा और उसे व्यापक बनाकर मानवीय संवेदना अथवा कर्षणा से सन्दर्भित कर दिया। यह मानसी प्रक्रिया 'आसू' में देखी जा सकती है। यही उदात्त दुःखवाद उनके नाटकों में बहुधा त्रासदगुण की सृष्टि करता है। 'चन्द्रगुप्त' में मालविका का आत्मदान और चाणक्य की तपश्चर्या, 'स्कन्दगुप्त' में पृथ्वीसेन, महाप्रतिहार और दण्डनायक का आत्मघात तथा देवसेना का आत्म-निर्वासन ऐसे ही त्रासद प्रसंग हैं जो व्यक्ति की सहनशक्ति को कठोरतम कसौटी पर रखकर मानवीय नैतिकता को संवर्धित करते हैं। त्रासदी का दूसरा सूत्र प्रसाद की रसविषयक दृष्टि में है।

भारतीय रसवाद की साहित्यशास्त्रीय विचार-परम्परा आनन्द-प्रधान रही है, जिसके कारण यहाँ सुखान्त नाटक लिखे जाते रहे। यों, उनके समानान्तर यथार्थ और दुःख का प्रभाव डालने वाली रचनाएँ भी लिखी जाती रही और उनका संकेत प्रसाद ने अपने निबन्धों में दिया भी है किन्तु एक तो वे परिमाण में कम हैं, दूसरे उनके पीछे कोई

व्यवस्थित विचारक्रम नहीं। अतः वैचारिक स्तर पर अपने यहाँ ब्रह्मानन्द-स्पर्धी रसवाद को ही महत्व दिया जाता रहा। प्रसाद भी रसवादी है, किन्तु रसानुभूति के चरम रूप की अवधारणा में अपनी निजी और मौलिक पृष्ठि का परिचय दिया है। उन्होंने शैवागमीय विचार-परम्परा में 'शम' को रसानुभव की उच्चतम स्थिति के रूप में मान्यता दी और उसे समाधिमुख के समकक्ष प्रतिष्ठित किया। यह मनःभूमि सामरस्य की है जो व्यावहारिक प्रसंगों में सुख-दुःख के समीकरण की प्रक्रिया द्वारा उनसे ऊपर उठने का जीवन-दर्शन प्रस्तावित करती है। प्रसाद इसे मानवीय उदात्तता का उच्चतम शिखर मानते हैं और इसे ही उन्होंने रसदशा का आदर्श ठहराया है। यही कारण है कि उनके प्रमुख नाटकों में सुख की ऐकान्तिक सिद्धि के प्रति तिरस्कार का भाव लक्षित होता है। वे या तो सुख-दुःख की समन्वित स्थिति का आदर्श सामने रखना चाहते हैं, या फिर दोनों से ऊपर अलोकसामान्य समाधिदशा जैसी निस्संग प्रशान्त मन-स्थिति का। दोनों ही स्थितियाँ 'ट्रैजिक' हैं—पहली कुछ अधिक, दूसरी कुछ कम। जीवन में इससे बड़ी त्रासदी क्या होगी कि जिस सुवासिनी की एकमात्र प्रणय-प्रतिमा चाणक्य अपने मन की गहराई में युग-युग से छिपाये रहा है, उसे ही वह उसके समर्पण पर भी अस्वीकार कर दे और इतना ही नहीं—उसे वह अपने चिरप्रतिद्वन्दी राक्षस को अपने समस्त प्रशासकीय अधिकारों के साथ सौंप दें। त्याग बहुत बड़ी चीज है और परम सन्तोष का जनक है, किन्तु उसका एक निजी दर्द तो होता ही है। जितनी अधिक प्रिय वस्तु का त्याग किया जाए, उतनी ही अधिक महत्ता भी मिलती है और उतना ही गहरा उसका दर्द भी होता है। यो कह लें कि त्याग एक बहुत बड़ी त्रासदी है, जिसे महामानव अपने आत्मबल से सह लेते हैं। 'स्कन्दगुप्त' में देवसेना का भी त्याग ऐसा ही है, किन्तु वहाँ चाणक्य के समान विरक्त निस्पृह जीवन की भूमिका न होने के कारण उसकी वेदना अपनी पूरी प्रखरता में मुखर हो उठी है। इसे प्रथम प्रकार की, यानी समन्वित भावदशा की त्रासदी कह सकते हैं क्योंकि स्कन्द और देवसेना जहाँ चिरविप्रयोग की वेदना से विह्वल हो उठे हैं, वहाँ दोनों को मानसिक आश्वस्ति भी मिल चुकी है। स्कन्द का प्रस्ताव देवसेना के मन की वह ग्रन्थि खोल देता है जो उसकी परानुरक्ति से बन गयी थी और देवसेना का उसके प्रति पूज्यभाव उसे दृढ़ता और निर्णयात्मक जीवन-दिशा देता है। दूसरे प्रमुख नाटकों में चारित्रिक वैचित्र्य की इतनी विशद कथाभूमि न होने के कारण इस कोटि की त्रासदी तो नहीं मिलेगी, किन्तु प्रसाद ने उन्हें सुखान्त भी नहीं रह जाने दिया है। यही कारण है कि 'अजातशत्रु' में फलागम के क्षण में बिम्बसार निष्प्राण हो जाता है और 'ध्रुवस्वामिनी' के मगलोदय-ग्रहर में रामगुप्त निहत होता है। 'कामना' और 'एक घूंट' की बात और है, क्योंकि वे एक निश्चित जीवन-मूल्य की स्थापना के उद्देश्य से लिखे गये हैं और उनमें जितनी वैचारिक सजगता है, उतनी जीवनपरक सहजता नहीं। जीवन जहाँ भी है, वहाँ ट्रेजेडी है—कभी चरित्र की, तो कभी घटनाओं की। चरित्र की त्रासदी

द्वन्द्वप्रधान पात्रों में लक्षित होती है। स्कन्दगुप्त इसका सर्वश्रेष्ठ निदर्शन है। कोमा, कल्याणी, विजया आदि युवतियाँ इस चारित्रिक त्रासदी का ही शिकार बनती हैं। मालविका का करुण अन्त चारित्रिक कम, स्थितिपरक अधिक है। चन्द्रगुप्त की अनुरागिनी यह बाला ऐसी स्थिति में डाल दी गयी है कि वह आत्मदान के अतिरिक्त और कुछ सोच ही नहीं सकती। प्रायः सभी नाटकों में नियतितत्व की प्रधानता मिलेगी, जो विभिन्न प्रकार की त्रासद स्थितियाँ उत्पन्न करती रहती हैं। जनमेजय द्वारा जरत्कार की हत्या, समुद्रदत्त का कुचक्र-रचना के प्रयास में स्वयं कुचक्रग्रस्त होना, शर्वनाग का उन्माद, रामगुप्त का अपने ही सामन्तो से सहसा अनादृत होना, स्कन्द का कुमा के जल में बह जाना, विकटघोष के प्रयत्न की विफलता आदि के प्रसंग घटनात्मक त्रासदी के वर्ग में रखे जा सकते हैं, जिन्हें नियति से सम्बद्ध किया जाना चाहिए। त्रासदी का यह रूप बहुत कुछ पाश्चात्य ट्रेजेडी-नाटकों की प्रकृति से समानता रखता है और यही प्रसाद के नाटकों में व्याप्त त्रासद-तत्व का तीसरा सूत्र या स्रोत है। प्रसाद ने पाश्चात्य नाट्यकला से बहुत कुछ ग्रहण किया है, त्रासदी का यह रूप भी उन्हें वही से प्राप्त हुआ। यह बात और है कि उन्होंने उसे यथावत् न अपना कर अपनी प्रकृति के अनुरूप सशोधित कर लिया। यही कारण है कि पाश्चात्य त्रासदियों के नायक जहाँ अपने दोष-विशेष के कारण विनाश को प्राप्त होते हैं, वहाँ प्रसाद के पात्र अपने गुणों के कारण। मालविका, स्कन्दगुप्त, देवसेना, कल्याणी, कोमा, पुष्पोत्तम आदि की करुणामयी परिणति उनकी विशिष्ट उदात्तता के ही कारण होती है। दुष्ट प्रकृति के चरित्रों की त्रासदी में नाटकीय विडम्बना, आकस्मिकता, संयोगतत्त्व आदि की भूमिका मिलेगी। वस्तुतः प्रसाद आन्तरिक त्रासदी में अधिक रुचि रखते हैं, अतः उनके नाटकों का द्रैजिक तत्व स्वाभाविक रूप से बाह्यार्थपरक पाश्चात्य त्रासदियों से भिन्न एवं विशिष्ट हो गया है।

त्रासद वातावरण की संरचना में विरोध-तत्व की भूमिका सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। प्रसाद के नाटकों पर लगाया जाने वाला यह आरोप कि वे विचारों की प्रधानता के कारण मंचीय दृष्टि से शिथिल एवं बोझिल हो गये हैं, निराधार न होने पर भी अघूरी दृष्टि का ही परिचय देता है। वे जीवन-मूल्यों को प्राथमिकता अवश्य देते हैं, किन्तु नाटकीय सक्रियता की उपेक्षा उन्होंने कहीं नहीं की। 'एक घूंट' अपनी मूल कल्पना और अवतारणा में 'थीसिस-प्ले' के रूप में रखा जाने के कारण इसका अपवाद हो सकता है, किन्तु उसमें भी प्रसाद ने यथासम्भव गतिशीलता बनाये रखने का प्रयत्न किया ही है। कुछेक घटनाओं का समावेश तो इसी उद्देश्य से कर दिया गया है कि विचारों की सघनता एकरसता के बोझिलपन से बची रहे। फिर भी उस पर 'थीसिस-प्ले' होने के बावजूद अपेक्षित सक्रियता की कमी का आरोप लगाया जा सकता है। शेष समस्त नाट्यकृतियों में गत्वर क्रियाशीलता मिलेगी, जिसकी पृष्ठभूमि में विरोध-तत्व या संघर्ष के सूत्र रखा करते हैं। पाश्चात्य नाट्य-पद्धति के प्रति अभिरुचि होने के कारण प्रसाद विरोध और संघर्ष को रचनातन्त्र का केन्द्र-बिन्दु मानते रहे हैं। यही कारण है कि उनके नाटक

भारतीय नाट्य-शास्त्र के पुराने चौखटों में फिट नहीं बैठते और परम्परावादी समीक्षक को खासी उलझन का सामना करना पड़ता है। वस्तुतः प्रसाद के नाटकों का आकलन विरोध-तत्त्व को केन्द्र में रखकर किया जाना चाहिए। यह तत्त्व सामूहिक भूमिका में षड्यन्त्र, विभीषिका, युद्ध और हत्या के रूप में प्रकट हुआ है और विशिष्ट चरित्रों के सन्दर्भ में अन्तर्द्वन्द्व के रूप में। संघर्ष के ये बाह्य और आन्तर पहलू स्वतन्त्र रूप से भी अपनी-अपनी दिशा में गतिशील रहा करते हैं और परस्पर घात-प्रतिघात भी करते हैं। इस प्रकार प्रसाद के नाटकों में सक्रियता का स्तर दुहरा हो जाता है। यह दुहरी सक्रियता एक ओर कारण-कार्य-परम्परा को जीवन्त व नाटकोचित बनाती हुई समूचे वृत्त में जटिलता का आकर्षण उत्पन्न कर देती है और दूसरी ओर मानव-जीवन के विचित्र एवं प्रभावशाली रूप खड़े करती हैं। 'चन्द्रगुप्त' के विशाल कथानक की जटिलता में चाणक्य, गान्धारनरेश, पर्वतेश्वर, सुवासिनी और कल्याणी के मनोद्वन्द्व कम योगदान नहीं करते। 'स्कन्दगुप्त' में तो नायक का द्विधा-विभक्त व्यक्तित्व ही सारे विप्लवों को पनपने की छूट देता रहता है, यहाँ तक कि अन्त में स्वयं भी उसी के आगे आत्मसमर्पण कर देता है। 'अजातशत्रु' में विम्बसार और प्रसेनजित् की मोहात्मक द्विविधा समस्त उपद्रव का मूल कारण है। चारित्रिक वैचित्र्य की दृष्टि से स्कन्दगुप्त, देवसेना, कार्णलिया, चाणक्य और कोमा प्रसाद की विशिष्ट निर्मितियाँ हैं, जिनके माध्यम से मानव-हृदय के कुछ बड़े गहरे पहलू उद्घाटित होते हैं। बाह्य सघर्षों ने भी बड़े सशक्त और जीवन्त व्यक्तित्वों को उभारा है और वे अपने आप में उदात्त सांस्कृतिक आदर्श के सुदृढ़ स्तम्भ बनकर उपस्थित हुए हैं। प्रसाद के इतिहास प्रसिद्ध कथानायक इसी श्रेणी में आते हैं। देवत्व के स्तर तक पहुँचे हुए अति-मानवीय उदात्त महामानव भी इस विरोधतत्त्व के ही आलोक में अपनी विशेषता का परिचय देते हैं। दाण्ड्यायन का निर्भीक ब्रह्मतेज जगद्विजेता सिकन्दर की अवज्ञा में प्रकट होत है। दिवाकरमित्र, गौतम बुद्ध, प्रख्यात कीर्ति, मिहिरदेव, पुरोहित की भी चारित्रिक गरिमा इसी प्रकार व्यापक सघर्षों की पृष्ठभूमि में उभरती है।

जिस प्रकार विरोध-तत्त्व की धुरी पर कथानक का ढाँचा खड़ा करना प्रसाद का निजी गुण है, उसी प्रकार उसके उपस्थापन की पद्धति भी उनकी अपनी और नवीन है। आरम्भ में पूर्वघटित कथासूत्रों और वर्तमान में उनसे सीधे सम्बद्ध पात्रों एवं स्थितियों को उनके मूल गुणधर्म के साथ उभार दिया जाता है। प्रायः सभी नाटकों के प्रथम अंक परिचय और प्रस्तावना का दायित्व निभाते हैं। उनमें उतनी सक्रियता नहीं है, जितनी जागरूकता और तत्परता। उनकी विशेषता इस बात में है कि वे सघर्ष के सारे सूत्रों को उनकी प्रकृति के अनुसार पक्ष या विपक्ष में संयोजित करके भावी क्रिया-व्यापार का मार्ग प्रशस्त कर देते हैं। एक प्रकार से वे सघर्ष की तैयारी का तानाबाना बुनते हैं। निस्सन्देह यह बड़े धैर्य और विन्यास-सयम का काम है। 'चन्द्रगुप्त' के प्रथम दृश्य में जिस कौशल से सिंहारण और आम्भीक का द्वन्द्व-युद्ध टाल दिया गया है, वह देखते ही बनता है।

‘ध्रुवस्वामिनी’ के भी पहले अंक में इसी प्रकार चन्द्रगुप्त के विद्रोही व्यक्तित्व को नियंत्रित रखा गया है, अन्यथा उसके हिंसक प्रतिवाद की भूमि यहाँ अन्तिम अंक से कम प्रबल न थी। ‘स्कन्दगुप्त’ के प्रवेशांक में कुचक्र और अत्याचार की स्फुट घटनाएँ दी गयी हैं और उनके माध्यम से विकट सामूहिक प्रयत्न का पूर्वाभास दिया गया है। प्रथम अंक का यह बीज-प्रक्षेपण अगले अंको में क्रिया-प्रतिक्रिया और घात-प्रतिघात का रूप ले लेता है और सक्रियता तब तक निरन्तर क्रमिक रूप से घोरतर होती चली जाती है, जब तक सघर्ष का चरम बिन्दु नहीं आ जाता। कथायामो की विशदता के कारण बहुधा सघर्ष की एकाधिक चरम सीमाएँ मिलेंगी, जो प्रकटतः स्वतन्त्र और अपने आप में पूर्ण प्रतीत होती हैं, किन्तु उनके अन्तः सूत्र उस महत्कार्य से जुड़े रहते हैं जो नाटकीय क्रिया व्यापार का चरम क्षण है और जिससे फलागम का सीधा सम्बन्ध है। ‘चन्द्रगुप्त’ में सिकन्दर, नन्द तथा सिल्यूकस के युद्ध और पराभव के प्रसंग तीन स्वतन्त्र कथाभूमियाँ प्रस्तुत करते हैं और प्रत्येक में क्रिया-व्यापार की एक-एक चरम-सीमा है। यदि फलागम को दृष्टिपथ में न रखें, तो कथानक बिखरा हुआ और असन्तुलित लगेगा। नाटक का मुख्य फल या कार्य चन्द्रगुप्त का निष्कण्टक साम्राज्याधिरोहण है, जिसकी सिद्धि के लिए ये विविध और क्रमिक वृत्त-सोपान आवश्यक थे। फिर, कथा केन्द्रों की अधिकता के कारण उन्हें खण्ड-समापन की पद्धति से व्यवस्थित करना विन्यास की स्वाभाविक अपेक्षा भी है। मगध, गांधार, पचनद और मालव के निजी प्रकरणों को मूल कथाधारा से जोड़ने में नाटककार ने विरोध के चरम क्षणों का ही आश्रय मुख्यतः लिया है। सिकन्दर का प्रतिरोध चाहे पर्वतेश्वर कर रहा हो अथवा सिंहरण, चन्द्रगुप्त उससे अवश्य सम्बद्ध रहता है। पर्वतेश्वर के प्रसंग में चन्द्रगुप्त की बात नहीं मानी जाती, अतः पर्वतेश्वर पराभूत होता है। मालव-युद्ध में उसे नेतृत्व मिलता है, अतः वहाँ सिकन्दर की पराजय होती है। अज्ञातशत्रु में भी इसी प्रकार चार कथा केन्द्र हैं—मगध, कोसल, काशी तथा अवन्ती और विरोध-तत्त्व वहाँ भी संयोजक कड़ी का काम करता है। प्रसाद के नाट्य-वृत्तों में विरोध-परक घटना सूत्रों का बाहुल्य होने के कारण सघर्ष की एकाभिमुखी तीव्रता के स्थान पर बहुमुखी समग्रता की विशेषता लक्षित होती है, जो अपेक्षाकृत अधिक सयत विन्यास-शिल्प की आकांक्षा रखती है। कोई घटनासूत्र वे अपूर्ण नहीं रहने देते, सबको चुकता करते हुए और सबका ही अवदान लेकर वे अन्तिम अंक के चरम क्षण तक पहुँच जाते हैं। बहुमुखी समग्रता के विन्यास-कौशल के माध्यम से सारे कथासूत्र अब एकाभिमुख हो जाते हैं और कार्य-व्यापार की गति तीव्रतम हो उठती है। फलागम में प्रसाद की विशेष दिलचस्पी नहीं, उन्हें तो आपदाओं और बाधाओं के बीच मानव की प्रखर इच्छाशक्ति का संघर्ष दिखाना ही प्रिय है। फलतः उनके नाटकों में पाश्चात्य चरम-सीमा और भारतीय फलागम प्रायः साथ-साथ घटित होते हैं। ‘ध्रुवस्वामिनी’ का समापन इस प्रवृत्ति का सर्वाधिक अवबोधक है। ‘स्कन्दगुप्त’ में भी यही बात है, किन्तु उसमें अन्तर्द्वन्द्व चरम स्थिति में वृत्त को मोड़

देता है और फनागम ट्रैजिक हो उठता है। आरम्भिक नाटको—‘राज्यश्री’, ‘विशाख’ और ‘नागयज्ञ’—में मनोद्वन्द्व का प्राधान्य नहीं है, अतः उनमें समापन की यह विशेषता पूरी तरह निश्छद्म है।

नाटको में विन्यास का शिल्प दो रूपों में प्रकट होता है—एक अधिकारिक क्रिया व्यापार के क्रमिक विकास में, दूसरा प्रासंगिक या उपकथाओं के विनियोजन में। आधिकारिक वृत्त के विन्यास में प्रसाद ने प्रस्तावन, सम्प्रसारण और एकान्वयन की पद्धति अपनायी है, जिसका रूप देखा जा चुका है। उनकी यह पद्धति भारतीय अर्थप्रकृतियों की अवधारणा से बहुत भिन्न न होकर भी विशिष्ट ही ठहरती है। अर्थप्रकृतियाँ वस्तुतः एक बँधे-बँधायें ढर्रे पर सीमित और सरल कथावस्तु के विन्यास की रूपरेखा प्रस्तुत करती हैं, जबकि प्रसाद को न तो रुढ़ि से ही लगाव है और न ऋजु कथानक से ही। वे इसके विपरीत चक्र एवं जटिल वृत्तों के प्रस्तुतीकरण में अधिक रुचि रखते हैं, जिसके लिए नवीन प्रविधि की सरचना अनिवार्य हो उठती है। यही कारण है कि प्रस्तावन और सम्प्रसारण को बीज और बिन्दु में सीमित नहीं किया जा सकता। प्रारम्भ और प्रयत्न कार्यवस्थाओं में भी उन्हें नहीं बाँधा जा सकता, क्योंकि ये भी बीज और बिन्दु की भाँति स्थिति या घटना विशेष पर केन्द्रित रहती हैं। ‘प्रयत्न’ में कुछ व्यापकता अवश्य है, किन्तु वह एकाभिमुख अधिक है जबकि प्रसाद बहुमुखी समग्रता के नाट्यशिल्पी है। जितनी बड़ी कथाभूमि लेकर वे नाट्यरचना के लिए अग्रसर होते हैं, उसके आकलन के लिए उतने ही वृहत्तर मानदण्ड भी अपेक्षित हैं। उनके नाटको की उपकथाओं को पताका, प्रकरी के समान आधिकारिक वृत्त से अलगाना उतना आसान नहीं। वे मूलकथा से इस प्रकार जुड़ी हुई हैं कि उनके अभाव में वह निष्प्राण होने लगती है। उन्हें अलग कर देने पर बच रहता है एक इतिहास जो कितना ही गौरवशाली क्यों न हो, जीवन्त वास्तविकता की दृष्टि से तो वह बेजान होता ही है। असलियत का यह रंग उपकथाओं के माध्यम से उभरता है और उन्हीं के रूप विधान और विनियोजन में प्रसाद की नाट्य-प्रतिभा अपनी मौलिकता का परिचय देती है। दूसरे शब्दों में प्रसाद के नाट्यवृत्तों की प्रातिनिधिक वास्तविकता उनके उपकथानकों में है, जिसके उपस्थापन में तथाकथित आधिकारिक वृत्त सुदृढ़ आधार का काम करते हैं। प्रासंगिक कथाओं की यह आधिकारिकता उनके नाटको में आरम्भ से ही उभरने लगती है और नाटककार उन्हें मूलवृत्त के समानान्तर अथवा उससे संयुक्त रूप में विकसित करने में अतिरिक्त जागरूकता का परिचय देता है। कथा-फलक के इस वैशद्य को बीज, बिन्दु, प्रारम्भ, प्रयत्न या कि पताका-प्रकरी आदि रूढ़ विशेषणों से परिभाषित नहीं किया जा सकता। ये सब तो केवल उसके स्थल-विशेष या प्रसंग-विशेष का ही बोध कराते हैं, उसका कोई समग्र आयाम नहीं प्रस्तुत करते। ठीक इसी प्रकार पाश्चात्य क्रिया-दशाओं को भी प्रसाद के वृत्तविन्यास के आकलन का आधार नहीं बनाया जा सकता। वस्तुतः प्रसाद किसी भी रुढ़ि से बँधना नहीं चाहते थे, अतः..

उन्होंने अपने ही ढंग से नाट्य-वृत्तों का निबन्धन किया है। यह और बात है कि उस पद्धति में भारतीय तथा पाश्चात्य प्रविधियों का कोई समन्वित या विशिष्ट रूप लक्षित हो जाए।

प्रासंगिक कथाओं की प्रकृति कभी अधिकारिक वृत्त के अनुकूल होती है और कभी प्रतिकूल। यह आवश्यक नहीं कि उपकथाएँ अनिवार्यतः मूलकथा से ही साम्य या वैषम्य रखे, वे आपस में भी इस प्रकार की सापेक्षता रख सकती हैं। प्रसाद उपकथाओं को कम महत्व नहीं देते। अतः वे उनमें भी पारस्परिकता की भावना रखते हैं। साम्य-वैषम्य की यह विशेषता प्रायः सभी नाटकों में मिलेगी। कभी-कभी एक ही उपकथा में दोनों प्रकृतियों का सन्निवेश करके अद्भुत कथा-रस की सृष्टि की गयी है। 'ध्रुवस्वामिनी' में कोमा का वृत्त ऐसा ही है। एक ओर वह मुख्य चरित्र की परिस्थितियों से साम्य रखता है और दूसरी ओर अपनी दिशा बदलकर विषम हो उठता है। रामगुप्त से अपमानित ध्रुवा की स्थिति शकराज से प्रवर्चित कोमा से बहुत भिन्न नहीं, किन्तु जिस निष्ठा से कोमा शकराज के शव के साथ आत्म-समापन के लिए कृतनिश्चय है, वैसा साहस ध्रुवस्वामिनी चन्द्रगुप्त के सदर्भ में नहीं कर पाती। ध्रुवस्वामिनी की उलझी हुई परिस्थिति एवं द्विधाग्रस्त मन स्थिति के प्रद्योतन के लिए यह उपकथा अत्यन्त सटीक बैठती है। साम्य और वैषम्य के अलग-अलग आधार लेकर चलनेवाली उपकथाएँ जीवन के वैविध्य और वैचित्र्य का परिचय देकर मानव मूल्यों की प्रतिष्ठा पर बल देती हैं। 'चन्द्रगुप्त' में मालविका, कल्याणी, कार्नलिया, सुवासिनी और अलका की कथाएँ साम्यपरक कही जा सकती हैं। दूसरी ओर सिंहरण और ग्राम्भीक के वृत्त परस्पर-विषम प्रकृति के हैं। 'स्कन्दगुप्त' में बन्धुवर्मा और भटार्क, प्रख्यातकीर्ति और प्रपचबुद्धि, देवसेना और विजया के वृत्त परस्पर-विरोधी प्रकृति के हैं और 'अज्ञातशत्रु' में अज्ञातविरुद्धक, बिम्बसार-प्रसेन, छलना-मागन्धी के वृत्त समप्रकृति के। साम्य-वैषम्य के आधार पर विनियोजित ये उपकथाएँ मूलवृत्त से कभी भावना के स्तर पर सम्बद्ध होती हैं और कभी कर्म के। विरोध का तत्त्व केन्द्र में होने के कारण अधिकतर कर्म ही संयोजन का काम करता है, किन्तु भावात्मक प्रकरणों की भी कमी नहीं है। अपनी मौलिक कवि-प्रकृति के कारण प्रसाद उन्हें सर्वोपरि रखते हैं, किन्तु व्यावहारिक औचित्य के विचार से वे उन्हें कर्म से भी जोड़ने का प्रयास करते हैं।

'स्कन्दगुप्त' में देवसेना और स्कन्द का मनोरोग या कि मनोद्वन्द्व मात्र भावात्मक नहीं रहता, कर्म को भी प्रोत्साहन देता है। देवसेना बड़े पर्णदत्त के साथ रहकर अपनी कला से धायल सैनिकों की सहायता के लिए अन्न और अर्थ के उपार्जन में सहयोग देती है। स्कन्द का परित्याग भी वह कर्म के लिए ही करती है, यद्यपि मूलतः यह समस्या स्वाभिमान की थी। अपने अह को अक्षत रखने के लिए उसे इस विचार से बहुत बल मिलता है कि उसके दूर रहने पर स्कन्द की कर्मण्यता बनी रहेगी। 'चन्द्रगुप्त' में इसी प्रकार भावनासमूह-मालविका-आन्धर में सेतु का मानचित्र बनाती है, मालव में ग्राह्य

सैनिकों की परिचर्या का दायित्व वहन करती है, चाणक्य के आदेश का यथावत् पालन करती हुई राक्षस और सुवासिनी के परिणय में व्यवधान डालती है और अन्त में नायक की जीवन रक्षा के लिए अपने को वधिका के हाथ सौंप देती है। कार्नेलिया स्वयं तो कर्म-मयी नहीं, किन्तु कर्मप्रेरक अवश्य है। चन्द्रगुप्त और फिलिप्स के द्वन्द्व सिल्यूक्स के सन्धि-स्वीकार आदि में वही कारणरूपा है। चन्द्रगुप्त के युद्धोत्साह में भी वही उद्योपन विभाव का काम कर रही है।

आधिकारिक कथानक की विशालता के अनुरूप ही प्रासंगिक वृत्तों के आयाम बड़े हैं और वे दूर तक उसका साथ देते हैं। जिस प्रकार मूल कथा में पात्रों एवं घटनाओं का व्यापक वैविध्य होता है, उसी प्रकार इन उपकथाओं में भी। 'चन्द्रगुप्त' में सिंहरण, अलका और मालविका के वृत्त परस्पर सम्बद्ध होकर प्रायः एक समानान्तर कथानक रच देते हैं और अन्त तक साथ चलते हैं। इसी प्रकार सुवासिनी के प्रकरण, नन्द, शकटार, राक्षस और कार्नेलिया से सम्बद्ध होकर वृहत् एवं दूरगामी बन जाता है। 'स्कन्दगुप्त' में यह यौगिक क्रिया विपक्ष के संगठन में देखी जा सकती है। नाटककार ने बड़ी कुशलता से हूण, बौद्ध और विजया के कथासूत्रों को अन्त पुर के षडयंत्र से जोड़ दिया है। अन्त-देवी, पुरगुप्त, भटार्क और शर्वनाग का ही कुचक्र प्रतिपक्ष के रूप में काफी सुदृढ़ था, उपर्युक्त अतिरिक्त शक्तियों के जुड़ जाने से तो वह अमेद्य ही हो उठता है। पक्ष-गठन में भी ऐसा ही कौशल लक्षित होता है। किन्तु उसमें विपक्ष जैसी सुदृढ़ता नहीं। विजय नायक-पक्ष की ही होती है, किन्तु उसका श्रेय प्रमुखतः नायक को ही दिया जाना चाहिए, संगठन को उतना नहीं। 'अज्ञातशत्रु' में भी विरोध-पक्ष का गठन इसी कौशल के साथ किया गया है। प्रासंगिक वृत्तों की यह यौगिक क्रिया न्यूनाधिक सभी नाटकों में मिलेगी। जिनमें वस्तु-फलक अपेक्षाकृत छोटे हैं, उनमें स्वतन्त्र वृत्त-सरचना की प्रवृत्ति लक्षित होती है। ऐसे स्थलों पर साम्य-वैषम्य का आधार ग्रहण किया गया है। 'ध्रुवस्वामिनी' में शकराज और कोमा का प्रसंग ऐसा ही है। यो, प्रसाद ने यौगिक विधि का उपयोग यहाँ भी अपने ढंग से किया ही है। रामगुप्त को शकराज का आक्रमण एकदम अपने प्रतिकूल नहीं प्रतीत होता और उसका वह लाभ उठाता ही है। 'नागयज्ञ' में दामिनी के वृत्त का तक्षक से कुछ समय के लिए जुड़ना इसी प्रवृत्ति का परिचय देता है। किन्तु जैसा कि कहा जा चुका है, इन नाटकों के कथाफलक छोटे हैं अतः इनमें यौगिक क्रिया की वैसी सुदृढ़ एकतानता नहीं मिलती। ये दोनों प्रकार के प्रासंगिक वृत्त आधिकारिक कथावस्तु से नायक, परिस्थिति अथवा लक्ष्य के स्तर पर जुड़े रहते हैं। नायक रचना के केन्द्र में होता है, अतः उपकथाओं का उससे सम्बद्ध होना एक अनिवार्य अपेक्षा है। इस विधापरक अनिवार्यता के अतिरिक्त भावनात्मक प्रकरणों को नायक से अनुबद्ध करने की प्रवृत्ति प्रसाद की निजी विशेषता कही जा सकती है। 'चन्द्रगुप्त' में मालविका और कल्याणी के प्रकरण ऐसे ही हैं। 'स्कन्दगुप्त' में बन्धुवर्मा और 'चन्द्रगुप्त' में पर्वतेश्वर के प्रासंगिक वृत्त परिस्थितियों के दबाव

नायकाश्रयी बनते हैं। लक्ष्यगत सम्बद्धीकरण अनुगामी भी हो सकता है और प्रतिगामी भी। मुख्य नाटकीय क्रिया विरोधपरक होने के कारण प्रतिगामिता सभी नाटको में है। सत्ता हथियाने के लिए विपक्ष को नायक-पक्ष से निर्णायक करना ही होता है और इस विन्दु पर वह मूलकथा से सम्बद्ध हो जाता है। निर्णायक संघर्ष से पहले भी टकराव की छोटी-बड़ी स्थितियाँ आती रहती हैं। 'स्कन्दगुप्त' में अनन्तदेवी, बौद्ध, हूण तथा भटार्क अन्तिम संघर्ष से पहले कई बार नायक-पक्ष से टकराते हैं। 'चन्द्रगुप्त' में तो इस मध्य-वर्ती संघर्ष के आधार पर तीन स्वतंत्र कथानक ही प्रतीत होने लगते हैं। अनुगामी सम्बद्धीकरण का एक अच्छा उदाहरण सिंहहरण की कथा में है। सिंहहरण को अपने प्रान्त की रक्षा उन्हीं आक्रामकों से करनी है, जिनके विरुद्ध कथानायक आरंभ से ही संघर्षरत है। इस लक्ष्यगत सम्बद्धीकरण में बहुधा सयोगतत्त्व की भी भूमिका महत्वपूर्ण रही है। यह एक संयोग ही तो है कि जिस क्षण स्कन्द देवसेना की ओर उन्मुख हो रहा है, उसी क्षण विजया उसे अपनी रूपदीप्ति में बाँध लेती है और वही विजया उसके सामने भटार्क का वरण करती है। 'चन्द्रगुप्त' में अजेय पौरुष और अप्रतिम वीरता का धनी पर्वतेश्वर का झलका और कल्याणी के प्रति प्रसक्त होना भी एक संयोग ही है, जो सम्बद्धता की नवीन और महत्वपूर्ण दिशाएँ खोलता है। घटना अथवा स्थितिपरक संयोग के स्थलों का तो बाहुल्य है, क्योंकि कथाभूमि उसी के अनुरूप रहती है। 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य का चन्द्रगुप्त-द्वारा बन्दीगृह से छुड़ाया जाना, राक्षस-द्वारा नन्द के हाथों से सुवासिनी की शील-रक्षा, चन्द्रगुप्त-द्वारा फिलिप्स से कार्नीलिया की सम्मान-रक्षा, सिल्यूस-द्वारा चीते का वध आदि अनेकानेक घटनाएँ संयोगपरक हैं। 'स्कन्दगुप्त' में भी देवकी और देवसेना के प्राणों की रक्षा ऐन मौके पर हो जाती है। प्रायः सभी नाटको में सयोगतत्त्व का उपयोग किया गया है। और उसके द्वारा अनुगामी अथवा प्रतिगामी सम्बद्धता स्थापित की गयी है। निश्चय ही प्रसाद ने उपकथाओं के सविधान में अपनी प्रखर प्रतिभा का परिचय दिया है। उनकी आधिकारिक कथावस्तु का भव्य प्रसाद इन उपकथाओं के ही सुदृढ़ स्तम्भों पर खड़ा हुआ है।

पाश्चात्य नाट्यपद्धति में वस्तु-विन्यास के प्रसंग में अन्वितित्रय को विशेष महत्व दिया गया है। काल, स्थल एवं क्रिया की अन्वितियाँ वस्तु-गठन में तीव्र एकाभिमुखी प्रभाव उत्पन्न करती हैं और नाटकीय वास्तविकता का बोध देती हैं। प्रसाद ने इस नाटकीय अपेक्षा की पूर्ति अपने ढंग से की है। अपनी प्रकृति के ही अनुरूप वे किसी पद्धति-विशेष से बँधकर नहीं चले और यही सत्य प्रस्तुत सदर्भ में भी प्रकट हुआ है। नाटक के लिए प्रभाव की अन्विति को वे सर्वोपरि महत्व देते हैं, किन्तु उसके लिए देशकाल की अन्विति अपरिहार्य नहीं मानते। महाकाव्यों जैसे विशाल आयाम लेकर चलनेवाले उनके नाटको में उनका यथावत् विनियोग संभव भी नहीं था। उनके उद्देश्य की विराटता के आगे रूढ़ सिद्धान्त बहुत छोटे प्रतीत होते हैं। प्रसाद के समक्ष पूरे देश का कर्मफलक

रहता है और वे घटना के स्थान पर युग-विशेष के परिदर्शन में आस्था रखते हैं। अतः स्वाभाविक रूप से ही स्थल और काल की अन्वितियाँ बाधित हो जाती हैं। लघु नाटको की बात और है, उनके वृत्त की लघुता स्वयमेव इनका विधान कर देती है, किन्तु बड़े और प्रमुख नाटको में देश और काल का विस्तार एक सामान्य लक्षण है। 'चन्द्रगुप्त' में पचीस वर्षों की कालावधि ली गयी है और घटना-प्रसंगों का फैलाव मगध से लेकर गान्धार तक है। चालीस से अधिक घटनास्थलों के दृश्य इसमें मिलेंगे। 'स्कन्दगुप्त' में प्रायः ग्यारह वर्षों की कथाभूमि है और प्रमुख घटनाएँ मगध, मालवा, उज्जयिनी, अवन्ती, गान्धार और काश्मीर के दूरवर्ती क्षेत्रों में घटित होती हैं। 'अजातशत्रु' में मगध, कोसल, काशी और अवन्ती—चार जनपदों का कथाफलक है और कालावधि सात वर्षों की है। सबसे लम्बी काल-सीमा 'राज्यश्री' की है—प्रायः बयालीस वर्षों की। स्थलों का भी वैविध्य है, किन्तु कालावधि जैसा नहीं। किसी सीमा तक उसमें स्थान की अन्विति है। 'कामना' और 'ध्रुवस्वामिनी' में स्थानिक अन्विति सर्वाधिक है। कालावधि भी सीमित है और घटनाओं में अविश्रुद्धल एकतानता है। 'नागयज्ञ' में भी ये दोनों अन्वितियाँ मिलेंगी, किन्तु इसमें उतनी सघनता नहीं। प्रासंगिक वृत्त के फैलाव के कारण स्थलों की अनेकता है। वस्तुतः प्रसाद स्थल और काल की अन्विति को विशेष महत्त्व नहीं देते और समग्र प्रभाव पर केन्द्रित रहते हैं। इसके लिए उन्होंने क्रियान्विति को आधार बनाया है। विरोधमूला रचना-प्रवृत्ति के कारण क्रियाशीलता पर विशेष दृष्टि रखना उनकी नियति भी थी और आकांक्षा भी। लघुतर क्रिया-कलापों को एक बृहत्तर संघर्ष की ओर अग्रसर करने में उनका विन्यास-शिल्प अप्रतिम है। 'नागयज्ञ', 'अजातशत्रु' और 'स्कन्दगुप्त' में क्रियान्वयन का शिल्प अपने प्रकर्ष पर है। 'अजातशत्रु' में मगध, कोसल और अवन्ती की घटनाओं का काशी में केन्द्रित होना क्रियान्विति का एक अच्छा उदाहरण है। इसी प्रकार 'स्कन्दगुप्त' में मगध, मालवा, उज्जयिनी, अवन्ती और काश्मीर के क्रियासूत्रों को गान्धार—कुभा की घाटी—की ओर अग्रसर किया गया है। 'चन्द्रगुप्त' में संघर्ष के तीन विन्दुओं की प्रधानता के कारण दुहरी क्रियान्विति का सौष्ठव लक्षित होता है। सम्बद्ध घटनाएँ अपने-अपने संघर्ष-विन्दु की ओर बढ़ती हैं और संघर्ष-विन्दु निर्णायक-क्षण की ओर प्रवर्तन करते हैं। क्रियान्विति का यह रूप निश्चय ही पाश्चात्य अवधारणा के साथ ठीक-ठीक मेल नहीं खाता, किन्तु वही तो प्रसाद का वैशिष्ट्य भी है। प्रसाद की दृष्टि समग्र प्रभाव पर थी, अतः उन्होंने उसी के अनुरूप सक्रियता को विन्यस्त किया है। यह समग्र प्रभाव एक उदात्त सांस्कृतिक तत्त्व के रूप में सभी नाटकों में विद्यमान है। वीरता पर आधृत त्याग की गरिमा 'स्कन्दगुप्त' में देखी जा सकती है। 'चन्द्रगुप्त' में निस्संग राष्ट्रभावना, अपराजेय कूटबुद्धि और अजेय वीरत्व के भारतीय प्रतिमान प्रस्तुत किये गये हैं। 'राज्यश्री' और 'अजातशत्रु' में कर्षणा का मानवीय आदर्श स्थापित किया गया है। कहना न होगा कि उदात्त प्रभाव की सृष्टि के लिए प्रसाद की यह ललक उनके प्रगीतात्मक कवि-मन की

एक सहज वृत्ति है और इसके लिए वे अपनी रचनाओं में आदि से अन्त तक प्रयत्नशील तथा जागरूक रहे हैं। इसी प्रवृत्ति के कारण उनके नाटकों के समापन विलक्षण और विशिष्ट हो उठे हैं। उनकी उच्चाशयता, गहरी सांस्कृतिक आस्था प्रकृत्या सामान्य सुख-दुःख की भावना से ऊपर उठ जाती है और पाठक या दर्शक उस उच्चभूमि में पहुँचकर एक अननुभूतपूर्व, किन्तु नितान्त मानवीय, उदात्तता की उपलब्धि से कृतार्थ हो उठता है।

नाट्यवृत्त की विरोधमूलकता और सक्रियता को रोमांच के स्तर पर प्रभावी एवं जीवन्त बनाने के लिए प्रसाद ने प्रायः अपने सभी नाटकों में असाधारण घटनाओं, स्थितियों तथा पात्रों की सृष्टि की है। असाधारण वातावरण की यह सरचना कई दृष्टियों से उपादेय सिद्ध हुई है। सघर्षात्मक सक्रियता का यह एक अंग तो है ही उसके आतंक को भी यह अत्यधिक बढ़ा देता है। 'हॉरर' का वास्तविक रूप इसी के माध्यम से प्रकट होता है। 'स्कन्दगुप्त' में कापालिक प्रपंचबुद्धि का कराल व्यक्तित्व भटार्क जैसे असम साहसी को भी हिला देता है। उग्रतारा की बीभत्स श्मशान-साधना में रत उसका प्रचण्ड रूप देखकर देवसेना तो जुगुप्सामिश्रित भय से किर्कतव्यविमूढ़ एवं मन्त्राविष्ट जैसी हो जाती है। आरम्भिक एकाकी 'प्रायश्चित्त' में जयचन्द के समक्ष सयोगिता की छाया-प्रतिमा का उभरना ऐसा ही आतंक उत्पन्न करता है। 'विशाख' में चैत्य पूजन का प्रसंग भी इसी कोटि का है। त्रासद वातावरण के निर्माण में इस असाधारण वस्तु-तत्त्व की भूमिका सदैव महत्वपूर्ण रही है। 'स्कन्दगुप्त' में देवकी की हत्या के कुचक्र-साधन के पूर्व सैनिकों की असामान्य मन स्थिति ऐसी ही है, जिसमें उन्हें अपने ही द्वारा चिल्ला कर कहे गये शब्द भी नहीं सुनाई पड़ते। अन्धकार में कुभा के बाँध का टूटना और स्कन्द आदि का बह जाना भी त्रासद परिवेश को पुष्ट करने वाली असाधारण घटना है। 'राज्यश्री' में आँधी का दृश्य एवं विकटघोष का विकट दस्युकर्म ऐसा ही प्रभाव उत्पन्न करते हैं। 'नागयज्ञ' में जनमेजय के बाण से जरत्कार की आकस्मिक मृत्यु भी इसी वर्ग में आने वाली घटना है। मंचीय चमत्कार की दृष्टि से तो यह वस्तु-तत्त्व उपयोगी है ही, बहुधा दर्शकों के प्रतिशोधभाव की भी इससे अप्रत्याशित तुष्टि होती है। 'स्कन्दगुप्त' में शर्वनाग का पागल हो जाना दर्शकों को प्रतिहिंसात्मक संतोष देता है। यही प्रतिशोधपरक प्रसन्नता (मैलिशस प्लेजर) हमें तब अनुभव होती है, जब 'अजातशत्रु' में समुद्रदत्त षड्यन्त्र रचने के प्रयत्न में स्वयं बलि का बकरा बन जाता है अथवा जब दस्यु शैलेन्द्र से साठगाठ रखने वाली श्यामा उसी के विश्वासघात का शिकार बनती है। 'चन्द्रगुप्त' में शकटार द्वारा नन्द की सार्वजनिक एवं आकस्मिक हत्या भी ऐसी ही एक रोमांचक घटना है। एकाधिक बार इस असाधारण संसृष्टि ने पूर्वाभास का भी दायित्व निवाहा है। 'चन्द्रगुप्त' में नायक के विषय में दाण्ड्यायन की भविष्यवाणी तथा 'ध्रुवस्वामिनी' में धूमकेतु के दर्शन से शकराज का मानसिक असन्तुलन भावी परिणाम की ओर संकेत करने वाली स्थितियाँ हैं। कभी-कभी इस तत्व

से कथावस्तु के सशक्त विकास-सूत्र भी उपलब्ध हो जाते हैं। 'ध्रुवस्वामिनी' में चन्द्रगुप्त को स्त्री वेश धारण की युक्ति हिजडे की अनर्गल बातों में मिल गई है।

इस प्रकार प्रसाद के नाटको में असाधारण वस्तुतत्त्व अपनी अनेकविध भूमिकाओं के द्वारा क्रिया व्यापार को जीवन्त बनाता है और आगे बढ़ाता है। चाहे, तो इसे नियति, सयोग और अतिप्राकृत के त्रिवर्ग में विभक्त कर सकते हैं। जरत्कार की हत्या, समुद्रदत्त और श्यामा की परिणति, स्कन्द का कुभा में बहना, शर्वनाग का उन्माद, मालविका की हत्या आदि नियतिचक्र से परिचालित घटनाएँ या स्थितियाँ हैं। सयोगतत्त्व को प्रस्तुत प्रसंग में आकस्मिक एवं असाधारण स्थिति के रूप में देखा जा चाहिए। 'अज्ञातशत्रु' में बुद्ध-द्वारा श्यामा का उपचार, 'चन्द्रगुप्त' में चीते के दो प्रसंग, दाण्ड्यायन की भविष्यवाणी आदि के प्रसंग में आकस्मिकता एवं असाधारणता का तत्त्व देखा जा सकता है। अतिप्राकृत-तत्त्व 'प्रायश्चित्त' में सयोगिता की प्रेतछाया, 'राज्यश्री' में आँधी, 'अज्ञातशत्रु' में पद्मावती पर प्रहारोद्यत उद्यान के हाथ की जड़ता, 'ध्रुवस्वामिनी' में धूमकेतु आदि के रूप में देखा जा सकता है। नियति, सयोग और अतिप्राकृत के तानेबाने से बुना हुआ यह असाधारण वस्तु-तत्त्व अपने आप में तो रोमाचकारी है ही, विरोध और संघर्ष की भूमिका से जुड़कर वह भयावह रूप से प्रभावशाली हो उठता है। नाटकीय व्यंग्य, जो त्रासद प्रभाव को तीक्ष्ण बनाने का एक सशक्त उपकरण है, इस आकस्मिक और असाधारण के ही बीच से उभरता है। स्थितियों और घटनाओं का विपरिणाम इसी के अन्तर्गत है, जिसकी ओर संकेत किया जा चुका है। इस प्रकार असामान्य वस्तु-तत्त्व प्रसाद के नाटको में चमत्कार और रोमाच का वैशिष्ट्य उत्पन्न करता है। यों प्रसाद द्वारा निर्मित विरोध का सामान्य वातावरण अपने आपमें कम रोमाचक नहीं। षड्यंत्र, विद्रोह और युद्ध की कथाभूमि के अनुरूप ही उन्होंने रक्तपात, हत्या, आत्महत्या, अन्धकार, श्मशान, बाढ़, अग्निप्रदाह, उन्माद, मद्यपान आदि के भीषण दृश्य रचे हैं। अन्धकार की घनीभूत कालिमा में उष्ण रक्त की तरल लालिमा मानवीय दुर्दान्तता का एक भयावह और अमिट चित्र बना जाती है। प्रसाद के नाट्यवृत्तों की क्रियाभूमि ऐसी ही है। असाधारण-तत्त्व के विनियोजन से इनकी रोमाचकता द्विगुणित हो उठती है।

प्रसाद ने कथानकों की परिकल्पना में मचीयता या कि जनशक्ति का बराबर ध्यान रखा है। अपनी वैचारिक एवं सांस्कृतिक प्रकृति के बावजूद वे नाटको में गीत, नृत्य और प्रहसन का सन्निवेश करना कभी नहीं भूले। गीतों की वस्तुभूमि उन्होंने पात्र और स्थिति के अनुरूप रखी है। यह सही है कि उनके अनेक नाट्यप्रगीत स्वतन्त्र मुक्तककाव्य की हैसियत रखते हैं, किन्तु यह तो उनका अतिरिक्त गुण है और इसके लिए नाटककार की काव्य-प्रतिभा सम्मानार्ह है। दोष को तब माना जा सकता था जब ये प्रगीत नाटकीय स्थिति के अनुरूप न होते, या कि इनसे कथाप्रवाह में व्यवधान पड़ता। अस्तु, प्रसाद के श्रेष्ठतम प्रगीत यदि नाटको में ही हैं, तो यह उनके नाटको की एक अतिरिक्त उपलब्धि

है। 'अज्ञातशत्रु' का 'मीड मत खिंचे बीन के तार', 'स्कन्दगुप्त' का 'आह वेदने, मिली विदाई', 'चन्द्रगुप्त' का 'तुम कनक किरण के अन्तराल में' तथा 'एक घूंट' का 'जलधर की माला' गीत एक ओर काव्य की अमूल्य निधि है, दूसरी ओर नाटकीय चरित्र-व्यक्तता के सशक्त आधार। इनके माध्यम से क्रमशः पद्मावती के धैर्य, देवसेना के आत्म-निर्वासन, राक्षस की कलाप्रियता और प्रेमलता की भावुकता का परिचय मिलता है। नर्तकियों के गाने प्रायः मचीय दिलचस्पी के लिए रखे गये हैं, किन्तु उनसे बहुधा महत्वपूर्ण नाटकीय प्रयोजन भी सिद्ध हुए हैं। 'ध्रुवस्वामिनी' के दूसरे अंक में शकराज के शिविर में नर्तकियों का गान एक ओर शकराज और उसके सैनिकों की भोगवृत्ति का परिचय दे रहा है और दूसरी ओर इस बीच चन्द्रगुप्त के सैनिक अपनी अन्तिम तैयारी में लगे हैं।

राष्ट्रीय-सांस्कृतिक गानों एवं अभियान-गीतों का विनियोजन प्रसाद ने सामयिक भावप्रवाह और अपने सांस्कृतिक प्रदेय के विचार से किया है। उनमें से कुछ अतिरिक्त अवश्य प्रतीत होते हैं, किन्तु प्रायः सर्वत्र वीररस की प्रधानता के कारण वे अपना औचित्य स्थापित ही कर लेते हैं। कुछ गीत अनावश्यक रूप से लम्बे हो गये हैं और वे कथा-प्रवाह में अवरोध उत्पन्न कर देते हैं। 'विशाख' में प्रेमानन्द और 'अज्ञातशत्रु' में श्यामा और बिम्बसार के दीर्घ गीत इसी प्रकार के हैं। यो, प्रसाद उत्तरोत्तर अपने नाटकों में गीतों की संख्या कम करते गये हैं और वस्तु-तत्त्व को अधिकाधिक सुशृङ्खल एवं निर्बाध बनाने का प्रयत्न करते रहे हैं। 'राज्यश्री' में सात और 'कामना' में आठ गीत हैं जो इनकी वृत्त-सीमा के अनुसार अधिक ही कहे जायेंगे। 'विशाख' में तीस गीत हैं। अपने सविधानक में जनात्मक होने के कारण यह नाटक जहाँ अन्य दृष्टियों से हल्का पड़ता है, वहाँ गीतों की दृष्टि से भी। 'अज्ञातशत्रु' में तेईस गीत हैं। इसी प्रकार 'नागयज्ञ' में दस, 'स्कन्दगुप्त' में उन्नीस, चन्द्रगुप्त में बारह तथा 'एक घूंट' और 'ध्रुवस्वामिनी' में चार-चार गीत हैं। वस्तुतः कवि-प्रकृति के कारण प्रसाद को गीतों से मोह रहा है और इसके लिए उन्होंने तदनुरूप चरित्रों की भी सृष्टि कर ली है। श्यामा, देवसेना, राक्षस आदि पात्र संगीतप्रिय हैं, अतः उनके माध्यम से गीतों का अभिनिवेश करने में प्रसाद को सुविधा हुई है। नर्तकियों के साथ तो गीतों का होना अपरिहार्य ही है। प्रगीत-योजना का यह वैशिष्ट्य प्रसाद की कथानक-परिकल्पना के अनुरूप ही कहा जायेगा। वे स्थूल बाह्य-सत्य की अपेक्षा उनमें निहित भावनात्मक वास्तविकता को सदैव अधिक महत्व देते रहे हैं और यह आन्तरिक सत्य एक महत्वपूर्ण सीमा तक प्रगीतों के माध्यम से व्यक्त हो सका है।

नाटकों की कथाभूमि उदात्त एवं सांस्कृतिक होने के कारण उनमें प्रहसन के लिए अधिक अवकाश नहीं, फिर भी प्रसाद ने उसकी योजना की ही है। समसामयिक पारसी रंगमंच की सस्ती हास्यप्रियता अथवा रूढ़ विदूषकत्व से उन्हें अरुचि थी। 'विशाख' के प्रथम संस्करण की भूमिका में उन्होंने अपने एतद्विषयक विचार व्यक्त किये हैं—'एक शब्द कामिक-हास्य'—के बारे में लिखना है। वह यह कि वह मनोरंजनी वृत्ति का विकास

है। जिस जाति में स्वतंत्र जीवन की चेष्टा है, वही इसके सुगम उपाय और सम्य परिहास दिखाई देते हैं। परन्तु यहाँ तो रोने से फुरसत नहीं, विनोद का समाज में नाम ही नहीं, फिर उसका उत्तम रूप कहाँ से दिखाई दे। अंग्रेजी का अनुकरण हमें नहीं रुचता। हमारी जातीयता ज्यों-ज्यों सुरुचि सम्पन्न होगी वैसे-वैसे इसका शुद्ध मनोरंजनकारी विनोद-पूर्ण और व्यंग्य का विकास होगा क्योंकि परिहास का उद्देश्य सशोधन है। साहित्य में नव रसों में वह एक रस है, किन्तु इस विषय की उत्तम कल्पनाएँ बहुत कम हैं। आजकल पारसी रंगमंच वाले एक स्वतंत्र कथा गढ़कर दो तीन दृश्य में फिर नाटक में जगह-जगह उसे भर देते हैं जिससे कभी-कभी ऐसा हो जाता है कि अतीव दुःखद दृश्य के बाद भी एक फूहड़ हँसी का दृश्य सामने उपस्थित हो जाता है जिससे कुछ रस बना हुआ रहता है वह लुप्त हो एक बीभत्स रसाभास उत्पन्न कर देता है। इसका परिपाक पूर्णरूप से होने नहीं पाता और मूल कथा के रस को बार-बार कल्पित करके दर्शकों को देखना पड़ता है। अंत में नाटक देख लेने पर एक उत्सव वा तमाशा का दृश्य ही आँख में रह जाता है। शिक्षा का—आदर्श का—ध्यान भी नहीं रह जाता। इसलिए हम ऐसे कामिक के विरुद्ध हैं। इस वक्तव्य से स्पष्ट है कि प्रसाद स्वस्थ एवं औचित्यपूर्ण हास्य के हिमायती हैं। उनकी यह मनोदृष्टि एक और आनन्दवादी विचार-परम्परा से जुड़ी हुई है और दूसरी और नाटकीय प्रयोजन से।

‘विशाख’ का कॉमिक, उनके पुरोवचन के बावजूद, भले ही साधारण रह गया हो, किन्तु बाद की कृतियों में उसका सही रूप अवश्य विद्यमान है। ‘अजातशत्रु’ में वसन्तक और ‘स्कन्दगुप्त’ में मुद्गल के कॉमिक बहुत अच्छे बन पड़े हैं। भारतीय परम्परा के अनुरूप उनमें भोजनभट्टता एवं राजकीयजनोचित विदग्धता है। उनमें शास्त्र-ज्ञान भी है और अवसर चातुर्य भी। नाटकीय प्रयोजन से भी वे बराबर जुड़े रहते हैं। बहुत सी अवान्तर, किन्तु कथानक के अग्रसारण और समग्र अवधारण की दृष्टि से आवश्यक सूचनाएँ उन्हीं के माध्यम से मिलती हैं। ‘ध्रुवस्वामिनी’ में कुबड़े-बौने आदि का प्रहसन तो कथा-पथ के अवरोध को सहसा ही दूर करने के लिए बेजोड़ युक्ति प्रस्तुत कर देता है। वैचारिक द्वन्द्व के गहन-गम्भीर वातावरण में इस हल्के हास्य की अपनी अनोखी ही छटा है। फिर वह आमोदप्रिय राजाओं की पुरातन विनोदवृत्ति का एक नमूना भी पेश करता है। ‘एक झूठ’ में चँडूले का प्रहसन व्यंग्य की प्रधानता के कारण कथा-वस्तु में खप जाता है। वह उसकी वैचारिक बोधिलता को तोड़ता भी है और एक व्यवहारिक समाधान भी देता है। कई बार प्रसाद ने द्वन्द्व के सूत्राधार-प्रमुख पात्रों को ही परिहास प्रिय बनाकर मंचीय रोचकता का विधान कर दिया है। ‘विशाख’ का महा-पिंगल और ‘नागयज्ञ’ का काश्यप ऐसे ही चरित्र हैं। नाटकीय प्रयोजन के रूप में इससे उनकी मूढ़ता और पतनशीलता का परिचय मिलता है, जिसके कारण उनका पराभव प्राक्निर्णीत हो जाता है। शिष्ट-जनोचित वैदग्ध्य का विनोद प्रायः सभी श्रेष्ठ चरित्रों में

पाया जा सकता है, क्योंकि वह राजवंशीय शिक्षा-दीक्षा का एक अनिवार्य अंग और परिणाम है। विकासक्रम की दृष्टि से 'अजातशत्रु' को सक्रमण-विन्दु कह सकते हैं, जिसमें प्रसाद का आदर्श-हास्य तथा पारम्परिक साधारण-प्रहसन की स्थिति साथ-साथ मिलती है। इसके पूर्व की कृतियों में हास्य की स्थूलता अधिक है और इसके बाद के नाटको में उसका स्वस्थ और आदर्श रूप लक्षित होता है। कथावस्तु की मूल प्रकृति को अकुण्ठित रखते हुये यथासंभव परिनिष्ठित हास्य का विनियोजन करने का प्रयास प्रसाद सदैव करते रहे हैं और इस प्रक्रिया में उसकी अर्थवत्ता स्वयं प्रमाणित हो उठी है।

चरित्र : परिकल्पना और संरचना

प्रसाद के नाटक चरित्रप्रधान कहे जा सकते हैं। कथावस्तु और रस को उन्होंने कम महत्व नहीं दिया, किन्तु उन्हें पात्र-सृष्टि से सम्बद्ध करके ही वे नाटकीय सिद्धार्थता की निष्कृति अनुभव कर सके हैं। नाट्यविधा की अपेक्षा भी यही है कि उसके अन्य सारे अवयव चरित्र से सम्बद्ध हों। वैसा न हो पाने पर उसमें बिखराव आ जाता है और प्रभावान्विति खंडित हो जाती है। आर्थरजोन्स का तो यहाँ तक कहना है कि ऐसी स्थिति में नाटक अपेक्षाकृत बचकाना और अबौद्धिक हो जाता है। प्रसाद की समग्र दृष्टि प्रभावान्विति पर थी, अतः उनके लिए चारित्रिक बिम्ब समुपस्थित करना पहला अन्तिम लक्ष्य बन गया था। इसीके अतिरिक्त लाभ के रूप में उन्हें अपने जीवनदर्शन के प्रस्तुतीकरण की सुविधा मिल गयी है। जीवन की वास्तविकता भी इसी के माध्यम से उजागर हो सकती थी और फिर प्रसाद तो आन्तरिक सत्य के प्रत्यक्षीकरण को निजी प्रयोजन मानकर चलने वाले नाटककार थे, जिसके लिए चरित्र-विधान के अतिरिक्त अन्य साधनोपाय विश्वसनीय नहीं। घटना को आधार बनाकर यदि वे ऐसा करने का प्रयास भी करते, तो असफलता ही हाथ लगती और उनका निजीपन उभरकर सामने न आ पाता। आन्तरिक सत्य व्यक्ति का होता है और वह अपने अस्तित्व के लिए एक सुनिश्चित व्यक्तित्व की माँग करता है। व्यक्तित्व के अभाव में वह एक सामूहिक प्रवृत्ति भर रह जाता है और अपने प्रभाव में नगण्य हो जाता है। प्रसाद सांस्कृतिक विरासत अथवा जीवन-मृत्यु के रूप में जो कुछ देना चाहते थे, उसे मूर्त जीवन्तता देने के लिए सजीव पात्रों की सृष्टि एक अपरिहार्य अपेक्षा थी और उन्होंने उसे पूरे मनोयोग से रचा भी है। उनके नाटकों का नामकरण चरित्र-प्राधान्य की स्पष्ट सूचना देता है। जिन कृतियों में चरित्र की प्रधानता नहीं है, उनकी संज्ञाएँ भी भिन्न हैं जैसे 'जनमेजय का नागयज्ञ' और 'एक घूँट'। प्रथम में नाटककार नागयज्ञ की घटना पर केन्द्रित है और द्वितीय में विचार-प्रतिपादन पर। कहना न होगा कि इन नाटकों में पात्रों का व्यक्तित्व उतना जीवन्त और प्रभावशाली नहीं, जितना अन्य नाटकों में और जिसे कि प्रसाद का निजी वैशिष्ट्य कहा जा सकता है। इस वैशिष्ट्य पर केन्द्रित न होने के कारण उक्त कृतियाँ नाटकीय प्रभाव की दृष्टि से कमजोर पड़ गयी हैं और उनमें स्तर की साधारणता आ गयी है। निजी बिन्दु से हटकर चलने की इस अस्वाभाविकता ने एक और 'नागयज्ञ' को आकस्मिक घटनाबाहुल्य के कारण अतिमंचीय बना दिया है, तो दूसरी ओर 'एक घूँट' को निष्क्रिय विचारगोष्ठी का सा रूप दे दिया है। एक अतिनाटकीय हो उठा है तो दूसरा अनाटकीय।

यह सारी विसंगति अपनी धुरी से हटने के कारण उत्पन्न हुई है। आरम्भिक एकाकी 'सज्जन', 'कल्याणी परिणय', 'प्रायश्चित्त' और 'करुणालय' भी इसी प्रकार केन्द्रव्युत है और साधारण कोटि के है। सर्जन का आरम्भ तो प्रयोगात्मक होता ही है और वह कभी भी प्रातिनिधिक नहीं होता। अस्तु, प्रसाद की नाटकीय परिकल्पना की रीढ़ चरित्र है और उनके श्रेष्ठतम व प्रातिनिधिक नाटक वे ही हैं, जिनकी पात्र-सृष्टि श्रेष्ठतम व प्रातिनिधिक है।

चरित्र-संविधान से अन्य नाट्यावयवों की सम्बद्धता यद्यपि नाटक का अनिवार्य घर्म नहीं, फिर भी प्रभाव की जीवन्तता और असलियत के लिए व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा अपरिहार्य हो जाती है और इसके लिए सभी ओर से सम्पोषण आवश्यक हो जाता है। यो, निर्जीव प्रकृति के रूपों के आधार पर भी नाटक का ढाँचा खड़ा किया जा सकता है, किन्तु उसमें प्रतीकत्व प्रधान हो उठता है और नाट्य-तत्त्व गौण रह जाता है। प्रतीक-नाटक आरोपवृत्ति के कारण नाट्याभास जैसे प्रतीत होते हैं। उनमें वास्तविक के स्थान पर आरोपित जीवन की अनुकृति होती है, अतः प्रभाव का आवेग बिखरकर सामान्य तथा बौद्धिक हो जाता है। उसकी आरोपित पात्रसृष्टि अपने मिथ्यात्व-बोध के कारण नाट्य-कोचित सजीवता का विधान नहीं कर पाती। 'कामना' में निर्जीव प्रकृति के स्थान पर मानवीय वृत्तियों को पात्रता दी गयी है, अतः किसी सीमा तक उसमें सजीवता और तज्जन्य प्रभावशीलता है, किन्तु प्रसाद के अन्य चरित्रप्रधान नाटकों की तुलना में यह कृति काफी हल्की साबित होती है।

प्रसाद जीवन के चित्रकार है और उसकी ही असलियत को उभराने के लिए उन्होंने चारित्रिक परिकल्पनाएँ की हैं। उनके चरित्र-विधान को कथानक और रस का अवदान बराबर मिलता रहा है। यो तो हर कथानक चारित्रिक स्तम्भों पर ही खड़ा किया जाता है और रस भी अपने आश्रय-आलम्बन के ही माध्यम से व्यक्त होता है, किन्तु चरित्र-प्रधान नाटकों में यह सम्बद्धता कुछ विशिष्टता की माँग करती है। प्रसाद ने इस माँग को पहचाना है और बड़ी बारीकी के साथ घटनाओं तथा स्थायी भावों को चरित्रों के साथ जोड़ा है। 'स्कन्दगुप्त' में विजया की यह घोषणा कि उसने भटार्क का वरण किया है, एक घटना है जो देवसेना, स्कन्द और स्वयं उसके व्यक्तित्व के आधार-भूत वैशिष्ट्य को उभरकर सामने आने का निश्चित अवसर देती है। देवसेना इसी स्थल पर स्कन्द से टूट जाती है और उसका आत्मगौरव का भाव सर्वोपरि हो जाता है। स्कन्द की व्यक्तिगत टैजेडी का भी यही आरम्भ बिन्दु है। यह आघात सहकर वह अपनी द्रैजिक योग्यता का परिचय देता है जो आगे उत्तरोत्तर सम्बंधित होती गयी है। विजया की नैतिकताविहीन महत्त्वप्रियता का यह प्रथम आलेख उसकी जीवनकथा के अन्तिम पृष्ठ की भविष्यवाणी करता है और इसके बाद वह पाप-पंक में गहरे—और गहरे उतरती चली जाती है। 'चन्द्रगुप्त' में कार्नेलिया के प्रति फिलिप्स के दुर्व्यवहार की घटना इसी प्रकार

इन दोनों तथा नायक के चारित्रिक वैशिष्ट्य का उद्घाटन करती है। 'अज्ञातशत्रु' में इसी प्रकार वीणा में छिपाये गये सर्प के प्रकट होने की घटना मागन्धी की रूपोद्धता कपट बुद्धि, उदयन के अविवेकपूर्ण आदेश और पद्मावती की धैर्य-स्थैर्य से परिपूर्ण स्वामिभक्ति का परिचय देती है। सभी नाटकों में कथानक इस प्रकार के घटना-बिन्दु उपस्थित करते हैं, जो चरित्र के प्रमुख आयासों को उभारकर उन्हें तदनु रूप परिणाम की ओर ले जाते हैं।

चरित्र और रस की सम्बद्धता का प्रश्न अपेक्षाकृत व्यापक व गम्भीर है और वह स्रष्टा की मूल चेतना से सम्बन्ध रखता है। प्रसाद ने शैवागमीय चिन्तन की परम्परा में शम को सर्वसमाहारी मानते हुए उसे सर्वोच्च रस दशा के रूप में स्वीकार किया है। यो, नाट्यवृत्तों की व्यावहारिक भूमिकाओं में प्रायः सर्वत्र वीर प्रमुख और शृङ्गार सहवर्ती रस के रूप में स्थान पाते रहे हैं किन्तु परिणति में वे सदैव राम के सर्वातिशायी आक्रोह से आत्मविलयन करके ही उस उदात्त सार्थकता तक पहुँचे हैं, जो नितान्त प्रसादीय है। इस समाहरण में प्रसाद ने अन्वय और व्यतिरेक—दोनों पद्धतियाँ अपनायी हैं। अधिकतर उन्हें व्यतिरेक की पद्धति का सहारा लेना पड़ा, क्योंकि फलागम की सांस्कृतिक अवधारणा को नकारने वाली विद्रोह-वृत्ति उनके रक्त में नहीं थी। किन्तु साथ ही उन्हें सुख का सूत्रापन भी ग्राह्य नहीं था। अतः उन्होंने विपरिणामी फलागम की व्यतिरेकाश्रयी शैली अपना ली, जिसमें प्रायः दोनों अपेक्षाओं की न्यूनाधिक अशो में पूर्ति हो जाती है। 'राज्यश्री' और 'स्कन्दगुप्त' को छोड़कर शेष सभी चरित्रप्रधान नाटकों में व्यतिरेक की शैली में प्रसादीय समापन मिलेगा। शम का समाहार-धर्म इस समापन में ही प्रकट होता है। अन्वय-पद्धति के नाटकों—'राज्यश्री' और 'स्कन्दगुप्त' में अन्त आरम्भ से ही क्रमशः निर्मित और पोषित होता चलता है, किन्तु व्यतिरेकाश्रयी वृत्तों में उसका बीच-बीच में आभास दे दिया जाता रहा है। 'अज्ञातशत्रु' और 'स्कन्दगुप्त' में यह आभास कुछ अधिक है, क्योंकि कथासूत्र ही उस प्रकार के है। रसानुभूति-विषयक प्रसाद की यह अवधारणा ही उनके द्वन्द्वात्मक चरित्रों की परिकल्पना के मूल में है, जिसे उनकी निजी विशेषता कह सकते हैं। बिम्बसार, स्कन्दगुप्त, देवसेना, तथा चाणक्य के चरित्र इसी रस-सिद्धान्त पर आवृत्त हैं। इन पात्रों का सब कुछ प्राप्त करके भी सब कुछ त्याग देना या त्याग देने की नियति में होना इनके चरित्र की मूल आकांक्षा है और उसी से प्रसाद की अभीष्ट रससिद्धि भी होती है। प्रासंगिक स्तरों पर इस चारित्रिक द्वन्द्व और सामरस्य की सिद्धि के एकाधिक स्थल प्रायः सभी नाटकों में हैं। व्यावहारिक भूमिका में वोरता और सौन्दर्यप्रियता उनके सभी चरित्रनायकों की सामान्य प्रवृत्ति के असामान्य पहलू हैं। उनकी वीरता एक ओर रस की प्रतिष्ठा करती है और दूसरी ओर उनके अनेकानेक सांस्कृतिक मूल्यों को उजागर करती है। आदर्शात्मक चरित्र-सविधान में तो प्रसाद रसवादी—साहित्यशास्त्रीय अर्थ में—रहे ही हैं। दिवाकरमित्र, गौतम, तुरकावेष्य, प्रख्यात-

कीर्ति, दाण्ड्यायन तथा मिहिरदेव आदर्शों के ज्वलन्त दीपस्तम्भ हैं। सामान्य चरित्रों में इस कोटि के नारी-पुरुषों की एक लम्बी सूची तैयार की जा सकती है जो किसी एक आदर्श पर आद्योपान्त अविचल भाव से केन्द्रित रहे हैं। बन्धुल, बन्धुवर्मा, पर्णदत्त, चक्रपालित, सिंहरण, मल्लिका, वासवी, पद्मावती, देवकी, कमला, मालविका, कोमा आदि चरित्र इसी वर्ग के हैं। स्पष्ट है कि प्रसाद की चरित्र-सर्जना रस-तत्त्व से सम्बद्ध होकर व्यापक और जीवन्त हो उठी है।

प्रसाद की चरित्र-सर्जना मूलतः रसवादी अवधारणा से सम्बद्ध होने के कारण समग्रतः आदर्शोन्मुख कही जा सकती है, फिर भी उसमें जीवन की वास्तविकता का अभाव नहीं। वस्तुतः वे भारतीय रसवादी आदर्शात्मिकता तथा पाश्चात्य यथार्थवादी व्यक्तिवैचित्र्य को एक समन्वित ढर्रे पर लाना चाहते थे। यथार्थवाद के विरोध में उन्होंने अपने निबन्धों में जो कुछ कहा है वह उसकी एकपक्षीयता के कारण, अन्यथा वे तो उसे इतिहास की सम्पत्ति मानकर चलनेवाले ऐतिहासिक नाटककार हैं। तथाकथित पाश्चात्य यथार्थवाद ने लघुता पर ही अपनी दृष्टि केन्द्रित कर ली थी और उसमें व्यक्तिगत जीवन के दुःख और अभावों का वास्तविक उल्लेख ही अल्प सम्भ्रा जाता था। प्रसाद ने इस सम्भ्रा का ऐतिहासिक औचित्य भी प्रस्तुत किया है। उनके मतानुसार जब राजनैतिक संदर्भ में महत्ता के प्रतीक भारतीय सम्राट् भारत के साम्राज्य को नहीं बचा सके और जब सामाजिक क्षेत्र में महामहिम धार्मिक प्रवचनों एवम् विवेकदम्भपूर्ण आडम्बरो ने पतन व अपराधों में कोई रुकावट नहीं डाली, तब राजसत्ता का कृत्रिम और धार्मिक महत्व व्यर्थ हो गया और साधारण मनुष्य, जिसे पहले लोग अकिंचन समझते थे, वही क्षुद्रता में महान दिखलायी पड़ने लगा।

इस यथार्थवाद की एक रूढ़ि यह बन गयी कि वास्तविक चित्रों में पतन का उल्लेख आवश्यक है, जिसके फलस्वरूप अपराधों के मनोवैज्ञानिक विवेचन के द्वारा उन्हें समाज के कृत्रिम पाप सिद्ध किया जाने लगा और अपराधियों के प्रति सहानुभूति प्रकट की जाने लगी। पतन और स्खलन के मूल्य के रूप में इसने इस धारणा को बढ़ावा दिया कि स्त्री नारी है, पुरुष नर और इनका परस्पर केवल यही सम्बन्ध है। प्रसाद का कहना है कि यथार्थवाद क्षुद्रों का ही नहीं, अपितु महानों का भी है और फिर साहित्यकार मात्र इतिहासकर्ता तो नहीं—ठीक उसी प्रकार जैसे वह मात्र धर्मशास्त्रप्रणेता भी नहीं। अतः उनके मतानुसार साहित्य में यथार्थ और आदर्श का सामंजस्य होना चाहिए, क्योंकि वह दुःखदग्ध जगत् और आनन्दपूर्ण स्वर्ग का एकीकरण है। इस प्रकार जीवन की वास्तविक दुःखमयता उन्होंने यथार्थपरक व्यक्ति वैचित्र्यवाद से ली और लोकमगल की अवधारणा रसवाद से।

यह समीकरण यथार्थवाद की निराशा, कुष्ठा और पतनशीलता पर प्रतिबन्ध लगाता है और दूसरी ओर रसदृष्टि की रूढ़ आदर्शवादिता की भी नकार देता है।

सिद्धान्त के स्तर पर निर्धारित उनका यह समीकरण उनकी चरित्र-सर्जना में नियामक बन गया है और उनके प्रमुख पात्रो के चरित्र दुहरे हो उठे हैं। यह विचित्र किन्तु सत्य है कि प्रसाद अपनी मान्यताओं में रसवाद के आग्रही हैं, किन्तु उनके श्रेष्ठतम नाटकीय चरित्र वे ही हैं जिनमें वैयक्तिक वैचित्र्य है। स्कन्दगुप्त, देवसेना और चाणक्य प्रसाद के इस प्रवृत्तिगत वैशिष्ट्य के अन्यतम निदर्शन हैं। अपनी महानता एवं आत्यन्तिक उपलब्धि के बावजूद ये पात्र मानवीय दौर्बल्य के कारण हमारी करुणा के आलम्बन बन जाते हैं। अपनी व्यक्तिगत दुर्बलता पर ये अपने उच्चादर्श से भावित दृढ़ मनोबल से विजय प्राप्त करते हैं और हमारे हृदय पर गहरी छाप छोड़ जाते हैं। कहना न होगा कि उनकी यह आदर्शात्मक भव्यता त्यागमूला भारतीय सस्कृति की विरासत है जो कि साहित्य-शास्त्रीय संदर्भ में रसवाद के माध्यम से प्रकट होती है।

यथार्थवादी व्यक्तिवैचित्र्य को रसानुकूल बना लेने की यह प्रक्रिया प्रसाद की निजी विशेषता है जो उन्हें अन्य नाटककारों से अलग और विशिष्ट बना देती है। चरित्र-संविधान की यह समन्वित प्रक्रिया उनके सभी जीवन्त पात्रों की परिकल्पना में मिलेगी। जयचन्द, कामना, अज्ञातशत्रु, प्रसेन, शक्तिमती, श्यामा, विरुद्धक, बिम्बसार, जनमेजय, शर्वनाग, भटार्क जयमाला, राक्षस, आम्भीक तथा ध्रुवस्वामिनी ऐसे ही पात्र हैं, जिनमें करुणाजनक मानवीय दौर्बल्य है और जिनमें उससे ऊपर उठने का उदात्त मनोबल भी निहित है। एकान्त व्यक्तिवैचित्र्य पर आधृत चरित्रों में पर्वतेश्वर और रामगुप्त उल्लेखनीय हैं, जिनका आत्यन्तिक पतन त्रासद भाव उत्पन्न करता है और जिनके प्रति समूची घृणा के बावजूद हमारी सहानुभूति बनी रह जाती है। एकान्त आदर्शवादी पात्रों के कई वर्ग बनाये जा सकते हैं जैसे युधिष्ठिर, हर्षवर्धन, चन्द्रगुप्त आदि नायक—दिवाकरमित्र, तुरकावेषय, गौतम, प्रख्यातकीर्ति, दाण्ड्यायन, मिहिरदेव आदि लोकातीत किन्तु लोक-संग्रही, महामानव-राज्यश्री, मल्लिका, वासवी, पद्मावती, वपुष्टमा, देवकी, रामा, कमला, मालविका, अलका, मन्दाकिनी, और कोमा जैसी निष्ठाभरी नारियाँ और बन्धुल, दीर्घकारायण, आस्तीक, बन्धुवर्मा, भीमवर्मा, पर्णदत्त, चक्रपालित, धातुसेन, सिंहरण, चन्द्रगुप्त द्वितीय आदि कर्मठ राष्ट्रवादी पात्र। प्रतिपक्ष की अमार्जनीय पतनशीलता भी आदर्शवादी संविधानक का ही एक दूसरा पहलू है, जिसके आधार पर विलास, लालसा, काश्यप, प्रपञ्चबुद्धि, अनन्तदेवी, विजया, शकराज आदि की चरित्र-सृष्टि हुई है।

स्पष्ट है कि प्रसाद ने आदर्शात्मक विधि को व्यापक रूप में ग्रहण किया है और उसके आधार पर अनेक सशक्त, महामहिम और प्रभावशाली पात्रों की ससृष्टि की है, किन्तु जहाँ तक जीवन की वास्तविकता, जीवन्तता और रचनाकार प्रातिनिधिकता का प्रश्न है—वह व्यक्तिवैचित्र्य के यथार्थ से ही अधिक सम्बद्ध रही है।

प्रसाद के सर्वाधिक प्रभावशाली एवं जीवन्त चरित्र द्वन्द्व के आधार पर खड़े किये गये हैं। बाह्य संघर्ष के अतिरिक्त एक और संघर्ष उनके आन्तरिक जीवन में चलता

रहता है, जो उनके व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा में अपेक्षाकृत अधिक निर्णायक होता है। बाह्य संघर्ष उनके सामाजिक, सांस्कृतिक एवं ऐतिहासिक व्यक्तित्व को उभारता है और आन्तरिक द्वन्द्व उनके व्यक्तिगत वैशिष्ट्य को। एक कर्मशीलता के साक्ष्य प्रस्तुत करता है, दूसरा मानसिक औदात्य के। नाटककार के लिए दोनों ही द्वन्द्व महत्वपूर्ण हैं, किन्तु अन्तर-संघर्ष के चित्रण में उसकी दिलचस्पी अपेक्षाकृत अधिक रही है। यह स्वाभाविक भी है।

ऐतिहासिक वृत्तों को ग्रहण करने के कारण बाह्य संघर्ष और उसमें प्रमुख पात्रों की भूमिकाएँ बहुत कुछ इतिहास, साहित्य और जनरुद्धियों के द्वारा सुनिश्चित रूप में उसे प्राप्त थी। अतः उनमें अधिक फेरबदल करने की गुंजाइश नहीं थी और उन्हें प्रायः यथावत् प्रस्तुत करने में ही उनकी अर्थवत्ता थी। अन्तःसंघर्ष नाटककार की मनःसृष्टि है, जिसमें उसकी वैयक्तिक आकांक्षाएँ मुखर हुई हैं और जिसके माध्यम से जीवन की मार्मिक वास्तविकता उद्घाटित हो सकी है। स्वभावतः स्रष्टा का मन अपनी मौलिक सर्जना में अधिक रमा है और उसने बड़े मनोयोग से मूल कथा के समानान्तर, किन्तु उससे अविच्छिन्न रूप से सम्पृक्त, मनोरागों की अन्तर्कथाएँ रची हैं।

ऐतिहासिक सदमों से जुड़े हुए ये काल्पनिक प्रकरण चरित्र को वैयक्तिकता की असलियत प्रदान करते हैं। इनमें चलनेवाला संघर्ष भावना और आदर्श, व्यष्टि और समष्टि, प्रवृत्ति और निष्कृति, ऐहिक और आध्यात्मिक के बीच होता है जिसमें महत्तर और उदात्त पक्ष की विजय होती है। यह द्वन्द्व सत् और असत् का है, सत् और असत् का नहीं, अतः इसकी परिणति एकपक्षीय हर्ष-विषाद की न होकर समरसात्मक होती है, जिसमें विजय का उल्लास पराजय की करुणा से भावित रहता है और पराजय की वेदना विजय के गौरव से भास्वर रहती है। यह द्वन्द्व त्याग और मोहमुक्ति के उदात्त सांस्कृतिक आदर्श को प्रस्तावित करता है और व्यष्टि के मूल्य पर समष्टि, भौतिक के मूल्य पर आध्यात्मिक, लौकिक के मूल्य पर सांस्कृतिक को वरीयता देता है। स्कन्दगुप्त, देवसेना और चाणक्य प्रसाद की ऐसी ही उज्ज्वल चरित्र-सृष्टियाँ हैं। तीनों ही पात्र राष्ट्र के लिए अनवरत संघर्ष करते हैं और अन्त में सब कुछ पाकर भी स्वेच्छा से निःसर्वस्व हो जाते हैं। इस महायज्ञ में वे व्यक्तिगत आकांक्षाओं की भी आहुति दे देते हैं और अपूर्व आप्तकामत्ता अनुभव करते हैं। 'कष्ट हृदय की कसौटी है, तपस्या अग्नि है' और प्रसाद के ये चरित्र इस आग में तपकर कसौटी पर खरे प्रमाणित हुए हैं।

प्रसाद की चारित्रिक परिकल्पना में युगचेतना और उनके अपने जीवन के कुछ व्यक्तिगत आयाम भी महत्वपूर्ण योगदान करते हैं। राष्ट्रवादी भावना का अभिनिवेश ऐतिहासिक वृत्तों की अपनी योग्यता तो थी ही, प्रसाद के समय में चलनेवाले स्वातन्त्र्य-संघर्ष ने भी इसे अत्यधिक प्रेरणा दी है। उनके प्रायः सभी सत्पक्षीय पात्र राष्ट्र और संस्कृति के गौरव की रक्षा के लिए अविचल रूप से प्रतिबद्ध हैं और उसके लिए वे आत्मनिर्वासन,

आत्मघात या कि मरण तक का आलिगन करने के लिए सहर्ष प्रस्तुत रहते हैं। 'स्कन्द-गुप्त' में देवसेना और स्कन्द राष्ट्र की आकाक्षापूर्ति के लिए महत्तम त्याग करते हैं तथा पृथ्वीसेन, महाप्रतिहार और दण्डनायक साम्राज्य की एकता अखण्डित रखने के लिए आत्महत्या करते हैं। 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य देश के लिए क्या कुछ नहीं कर उठाता—यहाँ तक कि साम्राज्य के मन्त्रणा-पक्ष को सशक्त बनाने के लिए अपने चिरप्रतिद्वन्द्वी राक्षस को केवल अमात्य का पद ही नहीं देता, अपने स्वर्गीय प्रेम की प्रतिमा और उसकी प्रिया सुवासिनी को भी उसे सौंप देता है। मालविका केवल चन्द्रगुप्त से प्रेम करने के नाते मरण का आलिगन नहीं करती—उसमें उसका राष्ट्रीय मनोभाव भी शामिल है, जिसका परिचय वह गान्धार में पहले ही दे चुकी है। इन परिणामों में एकाधिक कारणों की समष्टि है, जिनमें राष्ट्रवाद की भूमिका विशिष्ट रही है। सिंहरण, बन्धुवर्मा, अलका, पर्णदत्त, चक्रपालित आदि पात्रों की एक लम्बी शृङ्खला है, जिन्होंने देश की सुरक्षा के लिए बड़े से बड़ा सकट सहा है।

समसामयिक सामाजिक समस्याओं एवं प्रतिमानों ने भी चारित्रिक संरचना में कम योग नहीं दिया है। सामाजिक रूढ़ि और वैयक्तिक स्वातंत्र्य का द्वन्द्व ध्रुवस्वामिनी की चरित्र-कल्पना का मूलधार है। 'अजातशत्रु' में शक्तिमती और विरुद्ध के विद्रोही व्यक्तित्वों के मूल में वह तिरस्कार-भाव है, जो उच्चवर्ग द्वारा तथाकथित निम्नवर्ग के प्रति प्रकट किया जाता है और घोर सामाजिक विषमता एवं तज्जन्य असंतोष उत्पन्न करता है। छलना और मागन्धी के विद्वेषभाव की जड़ में भी कहीं यही तत्व विद्यमान है, क्योंकि पहले वे बर्बर-रक्त और दरिद्र-कन्या होने के कारण अपमानित होती रही थी। 'राज्यश्री' का शान्तिभिक्षु इसलिए विकट दस्यु विकटघोष बन जाता है कि उसके लिए किसी के हृदय में दया और सहानुभूति न थी। 'नागयज्ञ' की सरमा भी इसी सामाजिक अपमान के कारण प्रतिहिंसा के भाव से भरी हुई है। अनन्तदेवी, विजया और दामिनी एक दूसरे प्रकार के सामाजिक अन्याय का शिकार होकर विषमता बन गयी है। अनन्तदेवी और दामिनी के साथ 'वृद्धस्य तरुणी भार्या' वाली दुर्घटना हुई है। विजया का पतन केवल इसलिए होता है कि उसने अपने लिए महान्, साहसी और विलासप्रिय जीवन-सहचर अथवा प्रेमपात्र की कल्पना की थी, जिसमें स्कन्द निश्चय ही कहीं पिछड़ गया था। ऐसी विसंगतियों के उदाहरण आज के समाज में भी कम नहीं। 'नागयज्ञ' के जातीय संघर्ष तथा 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' के धार्मिक विवादों में सनातन भारतीय मतवैषम्य एवं तत्कालीन साम्प्रदायिक दंगों की छाया विद्यमान है। मनसा, तक्षक, उत्तंक, जनमेजय, प्रख्यातकीर्ति, राक्षस और चाणक्य के चरित्र इस साकेतिक कथावृत्ति से प्रभावित हैं। 'कामना' में द्वीपवासियों का नियमित चर्खा चलाकर सूत कातना गांधीवाद की चारित्रिक देन है। 'विशाख' में नरदेव की निरंकुशता और प्रजा का विद्रोह भारतीय स्वातन्त्र्य-संग्राम के दोनों पक्षों का प्रतिनिधित्व करते हैं और चारित्रिक सर्जना के उप-

करण जुटाते हैं। 'कामना' की तो सम्पूर्ण पात्र-सृष्टि ही भौतिकवादी पाश्चात्य सभ्यता के प्रभाव और उसकी प्रतिक्रिया के निदर्शन के विचार से की गयी है।

इस प्रकार नाटकीय चरित्र-विधान में प्रसाद ने अपने युग की राष्ट्रीय, सामाजिक एवं सांस्कृतिक चेतना से काफी कुछ ग्रहण किया है। व्यक्तिगत परिस्थितियों एवं घटनाओं ने भी उनकी चारित्रिक कल्पनाओं को वास्तविक जीवन-सामग्री प्रदान की है। उनके अधिकतर पात्र व्यापक जीवन-सघर्ष से जुड़े रहने के साथ-साथ पारिवारिक कलह की उलझनों में भी भेलते रहे हैं। 'अज्ञातशत्रु' के तो सम्पूर्ण कथानक के मूल में पारिवारिक कलह है, जिसकी भूमिका में सभी पात्रों के व्यक्तित्व उभरते हैं। 'स्कन्दगुप्त' की भी आधिकारिक कथावस्तु का ढाँचा इसी के आधार पर खड़ा किया गया है। 'चन्द्रगुप्त' में गांधार का प्रासंगिक वृत्त इसी वर्ग में आता है। 'ध्रुवस्वामिनी' की मूल समस्या भी पारिवारिक है। प्रमुख पात्रों के पारिवारिक समस्याओं से ग्रस्त होने का यह सामान्य लक्षण प्रसाद के अपने कौटुम्बिक कलह को प्रतिबिम्बित करता है। बिम्बसार और स्कन्द की दार्शनिक विरक्ति स्वयं प्रसाद की कलहजन्य मानसिक स्थिति हो सकती है।

उनके अधिकतर पात्रों का द्रैजिक रूप पाश्चात्य अवधारणा अथवा बौद्ध दुःखवाद से प्रभावित होने के अतिरिक्त उनके व्यक्तिगत दौर्मनस्य की भी छाप लिये हुए है। स्वजनो के आकस्मिक देहावसान एवं सम्पत्ति का क्षय आनन्दवादी प्रसाद को भीतर से दुःखवादी बना गये थे और वही करुणा उनके नाटकीय पात्रों के माध्यम से मुखर हो उठी है। शैशवकाल में ही माता-पिता के दिवंगत हो जाने के कारण जिस वात्सल्य-भाव से प्रसाद वंचित रह गये थे, वह अभाव अनुलोम-विलोम की पद्धति पर अनेक पात्रों का चरित्र-निर्धारण करता है। 'स्कन्दगुप्त' में देवकी की मृत्यु पर स्कन्द की विकलता अथवा 'अज्ञातशत्रु' में पिता से तिरस्कृत अज्ञात और विरुद्ध का विक्षोभ इसी अभाव की व्यञ्जना करता है। विलोम-पद्धति पर प्रसेनजित, कुमारगुप्त एवं मौर्यसेनापति के चरित्र प्रस्तुत किये गये हैं, जो पिता होकर भी पुत्र के प्रति वात्सल्य-भाव से प्रायः रहित हैं।

कवि-जीवन की जिस विडम्बना का साक्षात्कार उन्होंने स्वयं किया था, वह मातृ-गुप्त के माध्यम से मुखर हो उठी है। प्रकृत्या वे विलासप्रिय और उदार थे। उनकी यह व्यक्तिगत विशेषता उनके अभिजातवर्गीय प्रमुख पात्रों में देखी जा सकती है। जिस मधुचर्या और कुञ्जबिहार का अंकन वे बड़ी रुचि के साथ प्रायः सभी नाटकों में करते रहे हैं—वह उनकी अपनी आन्तरिक वास्तविकता है। तामसी और पतनशील पात्रों के संदर्भ में भी उनके द्वारा आये गये ये प्रसंग कम मोहक नहीं। विलास, कुमारगुप्त, नन्द तथा रामगुप्त की विलासलोला या कि श्यामा, लालसा, अनन्तदेवी और विजया की उन्मद कामपिपासा विगर्हणीय होते हुए भी सम्मोहन में दुर्निवार है। असत्यक्षीय होने पर भी विलास की यह काम्यता प्रसाद की निजी अभिरुचि का परिचय देती है। इसका एक प्रहेलिका यह भी है कि इस विशेषता के कारण अभिजात-वर्ग के पतित पात्रों के प्रति हम

एक प्रकार का मानसिक लगाव रखने लगते हैं, जिससे ट्रेजेडी की मनोदशा को सम्पोषण मिलता है ।

प्रसाद के सत्पक्षीय आदर्श पात्रों के वैयक्तिक चरित्र की मूल भित्ति आत्मगौरव है । युगीन स्वातंत्र्य-चेतना और मानवीय अधिकारबोध के प्रति जागरूक और उन्हें आत्मसात करने वाले साहित्यलक्ष्मण प्रसाद ने उन्हें अहं के चरित्रिक वैशिष्ट्य के रूप में प्रस्तुत किया है । अभिजात जीवन दृष्टि और आस्थायी कर्मण्यता ने भी उन्हें इसी दिशा में प्रेरित किया । आत्मवादी चिन्तनधारा ने भी उन्हें आत्म-महत्त्व की प्रेरणा दी थी । मनोविज्ञान तो व्यक्ति के अहं को केन्द्र में रखकर अपनी विचारणा आरम्भ ही करता है । प्रसाद का अपना व्यक्तित्व आत्मगौरव के इन्हीं साँचों में ढला हुआ था और वही उनके प्रिय और प्रातिनिधिक चरित्रों में भी प्रमुख भूमिका अदा करता है ।

अभिजात और राजवर्गीय नाट्यवृत्तों की पृष्ठभूमि इस अहं की अभिव्यक्ति के लिए सर्वाधिक उपयुक्त सिद्ध हुई । फलतः प्रसाद के नाटकीय पात्रों का संसार वैयक्तिक अहंभाव के वैविध्यपूर्ण संस्करण प्रस्तुत करता है । अजातशत्रु और विरुद्ध अपने अहं के आहत होने पर विद्रोह कर बैठते हैं, तो स्कन्द और देवसेना उसी की रक्षा के लिए सर्वस्वत्याग का पथ अपनाते हैं । राष्ट्रभिमानी वीरो की एक लम्बी शृंखला मिलेगी, जिन्होंने वैयक्तिक अहं को राष्ट्रगौरव से तदात्म कर दिया है । बन्धुल, बन्धुवर्ग, पृथ्वीसेन आदि यदि उसका मूल्य अपने प्राणों से चुकाते हैं तो सिंहरण, पर्णदत्त, चक्रपालित और अलका अपने अनवरत उद्योग से उसकी रक्षा करते हैं । ध्रुवस्वामिनी यदि अपने नारीत्व के गौरव की सुरक्षा के लिए उग्रतम हो सकती हैं, तो कोमा उसी की आकांक्षापूर्ति में चरम भावनिष्ठा का प्रतीक हो उठती हैं । नारी के समर्पित आत्मगौरव का चरम रूप मालविका के आत्मदान में देखा जा सकता है । कल्याणी इसी अहं की क्षति होने पर हत्या और आत्म-हत्या करती है । अहं का यही प्रतिशोधशील रूप चाणक्य के व्यक्तित्व में व्यापक लक्ष्य से जुड़कर श्रेय हो उठा है । उग्र नारी-पात्रों में यही अहंभाव दुर्निवार महत्वाकांक्षा बनकर प्रकट हुआ है और उनके पराभव का कारण बना है । छलना, मागन्धी, शक्तिमती, विजया और अनन्तदेवी ऐसी ही पात्रियाँ हैं । कारणभूत वैचित्र्य उनमें भी है । छलना को वासवी से छोटी बनकर रहना स्वीकार नहीं, मागन्धी अपने यौवन सौंदर्य की अवमानना के कारण क्रूर प्रतिहिंसा से भर गयी है, शक्तिमती को दासी-पुत्री के रूप में अपमानित होने का विचोभ है, विजया अपनी आकांक्षापूर्ति में व्यवधान पड़ने के कारण विपक्ष से जुड़ जाती है और अनन्तदेवी को स्वैराचारण के लिए समूची राजसत्ता चाहिए जिसके मार्ग में बाधक बनने वाला हर व्यक्ति उसका शत्रु है और शत्रु के प्रति द्वेष रखनेवाला हर व्यक्ति उसका मित्र । आहत अहं और महत्वाकांक्षा की यही उद्दाम वृत्ति भटार्क जैसे अप्रतिम राजभक्त वीर को विपक्ष से जोड़ देती है । सर्वनाग और आम्भीक भी इसकी बाढ़ में कुछ दूर तक बह गये हैं । प्रसाद ने इनके इस विकृत

एवं पथान्तरित अह को अन्त में सही दिशा दे दी है। अह का व्यक्तिबद्ध रूप-दभ नन्द, पर्वतेश्वर, राक्षस, शकराज और रामगुप्त में देखा जा सकता है। शकटार और मौर्य-सेनापति में कुण्ठित अह का क्रूरतम प्रतिशोध-भाव लक्षित होता है। चाणक्य और शिखर-स्वामी के अह की तुष्टि अपनी कूट-योजनाओं की सफलता से होती है—लक्ष्य की व्यापकता और सकीर्णता के आधार पर उनके चरित्र भिन्न हो जाते हैं। वीरता और प्रणय पर आधृत अह का एक अच्छा उदाहरण चन्द्रगुप्त और फिलिप्स का द्वन्द्व है जिसमें सत्वशील राष्ट्रधर्मी की विजय होती है। चन्द्रगुप्त का व्यक्तित्व तो राष्ट्र के अखण्ड आत्मगौरव का प्रतीक ही बन गया है। पतिव्रता नारियो में यह अह सतीत्व के रूप में प्रकट हुआ है और कुमारियों में निजी सम्मान के रूप में। देवत्व के स्तर तक पहुँचे हुए महर्षियों में यह अह आध्यात्मिक होकर आत्मवाद या मानवतावाद का जीवन दर्शन बन गया है।

इस प्रकार प्रसाद की चरित्र-सृष्टियों में अहत्त्व की भूमिका प्रमुख रही है और उसके अनेकानेक पहलू सामने आये हैं। मनोविज्ञान की भाषा में इसके कुछेक रूप बाँधे जा सकते हैं। शान्तिभिक्षु, सरमा, छलना, मागन्धी, शक्तिमती, विरुद्धक, देवसेना और विजया के चरित्रों में यह हीनता-ग्रन्थि के रूप में है। मालविका, कल्याणी और देवसेना में इसने आत्मपीडन का रूप ग्रहण कर लिया है। अतृप्त-काम और चेतन-अवचेतन के द्वन्द्व मागन्धी और विजया को आजीवन भटकाते रहते हैं। अतिनैतिकता से कुण्ठित अह का उदात्त दिशान्तर स्कन्द और चाणक्य में देखा जा सकता है। इन समस्त चारित्रिक विपरिणामों के मूल में वैयक्तिक अह और उसके घात-प्रतिघात है। अपने युग और अपने व्यक्तित्व के इस सर्वाधिक सशक्त स्वर को नाटकों की जीवन्त चरित्र-सृष्टियों में मुखरित करना प्रसाद का निजी वैशिष्ट्य है।

प्रसाद की चरित्र-सृष्टि अभिजातवर्गीय है और उसमें साधारण जन को प्रायः नहीं के बराबर स्थान मिल सका है। सभी नाटकों के नायक इतिहास प्रसिद्ध राजपुरुष हैं, केवल 'विशाख' का नायक एक स्नातक है। 'कामना' और 'एक घूट' के वृत्त काल्पनिक हैं, अतः उनमें जनसाधारण को कुछ भूमिका अवश्य मिल सकी है, किन्तु वे प्रसाद की नाट्यकला की प्रातिनिधिक कृतियाँ नहीं। प्रतिनिधि नाटकों की वस्तुभूमि ऐतिहासिक है और उनकी पात्र-सृष्टि सम्राटों, सामन्तों, सेनानायकों, सैनिकों, अमात्यों, राजकीय अधिकारियों, राजमहिषियों एवं राजकन्याओं की है, जो अभिजातवर्गीय व्यक्तित्व के स्वामी हैं और जिनमें राजसी तेवर के साथ सात्विक अथवा तामसी वृत्तियों का चरम रूप लक्षित होता है। सत्पक्षीय पात्र यदि किसी महत्तर प्रयोजन के लिए अपना समग्र अभिजात उदात्तता के साथ आजीवन अन्याय से जूझते रहने का अविचल संकल्प लेकर चलते हैं तो संस्कार अथवा परिस्थितियों के कारण प्रतिपक्ष की भूमिका में रहनेवाले चरित्र अपने राजकीय अह का सम्पोषण करते हुए अपनी महत्वाकांक्षा की सिद्धि के लिए अन्त तक प्रचण्ड उद्योग करते हैं।

प्रसाद जीवन की उष्मा, ऊर्जा और शक्ति के पूजक थे और उन्हें इनका चरम रूप इतिहास प्रसिद्ध महामानवों में सुविधापूर्वक उपलब्ध हो सका था। सामान्य मानव-समूह के चारित्रिक लक्षणों को उन्होंने यथासंभव इन्हीं महच्चरित्रों के माध्यम से प्रस्तुत करना चाहा है। यद्यपि अधिक साधारण होना उनकी प्रकृति में नहीं था। 'एक घूंट' और 'कामना' में प्रस्तुत किये गये सामान्यवर्गीय चरित्र इसीलिए प्रभावशाली नहीं हो सके। 'विशाख' का नायक भी कुछ अधिक जीवन्त नहीं। वस्तुतः प्रसाद की विशेषता राजकीय परिवेश वाले वर्गीय एवं प्रातिनिधिक चरित्राकन में है। प्रतिनिधि निम्नतम वर्गस्तर का होने पर भी महान् ही होता है। जनतन्त्रीय व्यवस्था का यह साहित्यिक संस्करण प्रसाद की चारित्रिक परिकल्पनाओं में चरितार्थ हुआ है। इस दृष्टि से देखने पर राष्ट्रवादी नायक तथा उनके सहायक प्रमुख पात्र, स्वातन्त्र्य-संग्राम के कर्मठ सेनानियों के प्रतिनिधि बन जाते हैं, पर्णदत्त देशभक्त समाजसेवी के रूप में सामने आता है, विजया धनपतियों की गर्विली और स्वेच्छाचारिणी पुत्रियों का प्रतिनिधित्व करती है, श्यामा और अनन्तदेवी उच्चवर्गीय महत्वाकांक्षिणी तथा विलासिनी प्रौढाओं का चरित्र प्रस्तुत करती हैं; शर्वनाग तथा ग्राम्भीक भौतिक प्रलोभन के प्रति सहसा आकर्षित हो जाने वाले मध्यवर्गीय व्यक्ति बन जाते हैं, कुमार गुप्त, रामगुप्त और नन्द समृद्ध विलास प्रिय वर्ग को प्रस्तुत करते हैं, ध्रुवस्वामिनी और मन्दाकिनी अपने अधिकारों के प्रति सचेत और उनकी चरितार्थता के लिए कटिबद्ध आधुनिक शिक्षित युवतियों का नेतृत्व करती हैं, विशाख, उत्तक तथा मधुकर स्नातकवर्ग से जुड़े हुए लक्षित होते हैं और रामा, खड्गधारिणी तथा सुरमा दासीवर्ग के विविध संस्करण प्रस्तुत करती हैं। इसी प्रकार ऋषियों, गृहपतियों, मठाधीशों, पाखण्डियों, देशद्रोहियों तथा भावुक किन्तु दृढचरित्र युवक-युवतियों का भी प्रतिनिधित्व प्रसाद के नाटकीय पात्रों ने किया है। राजवर्गीय कथाभूमि में जीवन का इतना वैविध्य प्रस्तुत करना प्रसाद जैसे अप्रतिम प्रतिभाशाली साहित्यकार के ही बूते की बात थी। ऐतिहासिक वृत्तभूमि में चरित्रों के माध्यम से जीवन की समग्रता को उभारना उनकी सर्जनात्मक प्रक्रिया का एक महत्वपूर्ण पहलू है।

प्रसाद ने अपने नाटकों में विशेषकर 'अज्ञातशत्रु' में—पुरुष और नारी के प्रकृतिभेद पर प्रकाश डालते हुए कुछ पात्रों के माध्यम से अपनी अवधारणाएँ प्रस्तुत की हैं। 'अज्ञातशत्रु' में दीर्घकारायण और शक्तिमती का वार्तालाप इसी उद्देश्य से प्रस्तुत किया गया जान पड़ता है। अपने अधिकार के भोग के लिए पुत्र को पिता के विरुद्ध भड़काने वाली शक्तिमती को समझाते हुए दीर्घकारायण कहता है 'स्त्रियों के संगठन में, उनके शारीरिक और प्राकृतिक विकास में ही एक परिवर्तन है—जो स्पष्ट बतलाता है कि वे शासन कर सकती हैं किन्तु अपने हृदय पर। वे अधिकार जमा सकती हैं उन मनुष्यों पर जिन्होंने समस्त विश्व पर अधिकार किया हो... .. विश्व भर में सब कर्म सबके लिए नहीं हैं, इसमें कुछ विभाग हैं अवश्य.... मनुष्य कठोर परिश्रम करके जीवन-संग्राम में

प्रकृति पर यथाशक्ति अधिकार करके भी एक शासन चाहता है, जो उसके जीवन का परम ध्येय है, उसका एक शीतल विश्राम है। और वह, स्नेह-सेवा-करुणा की मूर्ति तथा सान्त्वना के अभय वरद हस्त का आश्रय, मानव-समाज की सारी-वृत्तियों की कुंजी, विश्व-शासन की एकमात्र अधिकारिणी प्रकृतिस्वरूपा स्त्रियों के सदाचारपूर्ण स्नेह का शासन है। तुम्हारे राज्य की सीमा विस्तृत है और पुरुष की सकीर्ण। कठोरता का उदाहरण है पुरुष और कोमलता का विश्लेषण है—स्त्री जाति। पुरुष क्रूरता है तो स्त्री करुणा है—जो अन्तर्जगत का उच्चतम विकास है, जिसके बल पर समस्त सदाचार ठहरे हुए हैं। इसी-लिए प्रकृति ने उसे इतना सुन्दर और मनमोहन आवरण दिया है—रमणी का रूप। स्त्रीत्व के इस आदर्श को चरितार्थ करने वाली मल्लिका का कहना है—‘स्त्रियों का कर्तव्य है कि पाशवृत्ति वाले क्रूरकर्मा पुरुषों को कोमल और करुणाप्लुत करें, कठोर पौरुष के अनन्तर उन्हें जिस शिक्षा की आवश्यकता है—उस स्नेह, शीतलता, सहन-शीलता और सदाचार का पाठ उन्हें स्त्रियों से सीखना होगा।’ यही बात कुछ बदले हुए सन्दर्भ में ‘स्कन्दगुप्त’ में धातुसेन से कहलायी गयी है—‘समय पुरुष और स्त्री को गेंद लेकर दोनों हाथ से खेलता है।... .. पुरुष उछाल दिया जाता है, उत्क्षेपण होता है। स्त्री आकर्षण करती है। पुरुष है कुतूहल और प्रश्न, और स्त्री है विश्लेषण, उत्तर और सब बातों का समाधान। पुरुष के प्रत्येक प्रश्न का उत्तर देने के लिए वह प्रस्तुत है। उसके कुतूहल-उसके अभावों को परिपूर्ण करने का उष्ण प्रयत्न और शीतल उपचार।’ स्त्री पुरुष विषयक यह विशिष्ट दृष्टि नाटकों में ही नहीं; प्रसाद के समूचे साहित्य में व्याप्त मिलेगी—सिद्धान्त के स्तर पर भी और व्यवहार में भी। ‘कामायनी’ की श्रद्धा इसी अवधारणा का अनुकथन एवं सम्मोषण करती है। नाटकीय पात्रों के माध्यम से इसे अधिक व्यावहारिक जीवन्तता दी जा सकती थी, अतः प्रसाद ने उनकी चारित्रिक संरचना पूरे मनोयोग से की है। नारी-चरित्रों की सर्जना में उनकी खूब अपेक्षाकृत अधिक रही है। इस विषय के विश्लेषण की अपेक्षा भी मुख्यतः नारी के जागरण और पुनरुत्थान से उत्पन्न समस्याओं के कारण उस समय अनुभव की जाती रही होगी।

प्रसाद अपने युग की समस्याओं को उभार कर उन्हें समाधान देने वाले मनीषी साहित्य स्रष्टा थे, अतः उन्होंने स्वाभाविक रूप से ही नारी के चित्रण पर विशेष ध्यान दिया। उन पर लगाया जाने वाला यह आरोप कि उन्होंने नारी को आवश्यकता से अधिक महत्व दिया है, असंगत है। उन्होंने उसे आवश्यकता से अधिक महत्व नहीं दिया, किन्तु आवश्यक महत्व देने से भी नहीं हिचके। यह उनके युग की माँग थी, जिसकी उपेक्षा करना उनके लिए संभव नहीं था। अतएव उनकी पात्र-सृष्टि में नारियों का स्थान विशिष्ट और महत्वपूर्ण है। नारी में उन्होंने हृदय की सम्पूर्ण विभूतियों का प्रसार माना है और तदनु रूप उनके आदर्श नारी-पात्र करुणा, श्रद्धा, त्याग, निष्ठा, सेवा, भावमयता

चरित्र परिकल्पना और संरचना

और मर्यादित स्वाभिमान की उदात्त मानवीय वृत्तियों से समन्वित है। युगानुरूप उनके व्यक्तित्व का प्रसार करते हुए उन्होंने उनमें जातीय गौरव, राष्ट्रप्रेम एवं लोकमंगल की भावनाएँ भी भर दी हैं। इन आदर्श नारी-चरित्रों को एक जड़ की भाँति नहीं देखा है जिसमें वासवी, देवकी और कमला जैसी वात्सल्यमयी उदार माताएँ हैं; चन्द्रलेखा, देवदत्ता, पद्मावती, जयमाला और वनमाला जैसी साध्वी पत्नियाँ हैं, राज्यश्री और मल्लिका जैसी कर्णामयी दृढचरित्र विधवायें हैं, मणिमाला, वाजिरा, प्रेमलता और कान्तिलया जैसी मर्यादामयी वधुएँ हैं, देवसेना, मालविका और कोमा जैसी आत्मनिर्वासिनी प्रणय-प्रतिभाएँ हैं, अलका, मन्दाकिनी, मनसा और सरमा जैसी जातीय गौरवमयी ललनाएँ हैं, कल्याणी और ध्रुवस्वामिनी जैसी आत्मगौरव के प्रति जागरूक युवतियाँ हैं, रामा और खड्गधारिणी जैसी निष्ठामयी सेविकाएँ हैं। प्रसाद नारी के स्वाभिमान और अधिकारबोध को बराबर मान्यता देते रहे हैं, किन्तु उनकी दृष्टि में उसकी एक मर्यादा भी है। वह मर्यादा नारीत्व की है, उसके दायित्व की है। उसका अतिक्रमण करके जब नारी महत्वाकांक्षा के अहं-कारमय पथ पर चलने लगती है, तो प्रसाद उसे आचार-विप्लव की सजा देते हैं जिसके कारण भीषण पारिवारिक एवं सामाजिक अव्यवस्था उत्पन्न होने लगती है। ऐसी स्थिति में नारी अनन्तदेवी के समान पुरुष को अपने काम-संकेतो पर नचाने लगती है, शक्तिमती और छलना के समान पारिवारिक मर्यादाओं को छिल-भिन्न कर देती है, विजया और सुरमा के समान दुर्भिक्षान्वियों का सहारा लेती है, लालसा, दामिनी और मालिनी के समान आचरण भ्रष्ट हो उठती हैं। राजनैतिक वस्तुभूमि से सम्पृक्त होने के कारण ये विपथ-गामिनी स्त्रियाँ अपने अद्वैत मे समूचे साम्राज्य और राष्ट्र के विनाश की भूमिका रचने लगती हैं और उनके सहयोग से प्रतिपक्ष बहुत प्रबल हो उठता है। परिणाम में ये पराभव को प्राप्त होती हैं, किन्तु जीवन के यथार्थ अनुभव, परिस्थिति, सत्परामर्श तथा नियति अथवा ईश्वरीय न्याय से अधिकतर इन्हें अपनी भूल समझने की सुबुद्धि मिल जाती है। वे पश्चात्ताप करती हैं और सही रास्ते पर आ जाती हैं। कुछेक के लिए प्रत्यावर्तन का मार्ग बन्द भी हो जाता है जैसे विजया और मालिनी, किन्तु सामान्यतः वे सुधर जाती रहीं हैं।

नारी के लिए पतन की संभावनाएँ अधिक होती हैं, या यो कह लें कि उनके पतन के प्रति समाज अधिक जागरूक रहा करता है, अतः प्रसाद के लिए यह उचित ही था कि वे नारी को सही दिशा दें और समाज की भी दृष्टि बदलें। उन्होंने जिस प्रगतिशील किन्तु सांस्कृतिक नारी-समाज की कल्पना की थी, उसे वे अपने नाटकों में बहुत कुछ चरितार्थ कर सके हैं। भटकी हुई नारियाँ अपने केन्द्र से पुनः जुड़ जाती हैं और समाज उन्हें सहर्ष मान्यता दे देता है। प्रसाद के नारी-पात्रों का ससार विशाल और वैविध्यमय है और उसमें एक सम्पूर्ण युग का दाय निहित है।

पुरुष-पात्रों की भी सृष्टि में इसी प्रकार का वैविध्य मिलेगा और उन्हें भी कुछ

वर्गों में समूहीकृत किया जा सकता है, किन्तु पूर्वोक्त पुरुष विषयक धारणा उस पर स्त्री-वर्ग की भांति एकान्ततः चरितार्थ नहीं होती। वस्तुतः सैद्धान्तिक स्तर पर उन्होंने नारी-मानस का विश्लेषण और उसकी स्वाभाविक दिशा का निर्धारण करना चाहा था, जिसके लिए तुलनात्मक दृष्टि से कुछ पुरुषोचित विशेषताओं का निदर्शन आवश्यक हो गया था, अन्यथा उनकी एतद्विषयक धारणा कहीं अधिक वृहत्तर और सार्वभौम है। यदि पुरुष में केवल कठोरता और बुद्धि की ही विशेषता हो तो कोमल कल्पना वाले, करुणार्द्र चित्तवाले, धर्मप्राण तथा आध्यात्मिक उच्चता वाले तत्त्वज्ञानी चरित्र किस वर्ग में रखे जा सकेंगे ? प्रसाद के नाटकों में ऐसे पात्रों की कमी नहीं। उनकी एक लम्बी शृङ्खला है और प्रत्येक कृति में अपना एक सुरक्षित स्थान रखते हैं। वास्तविकता यह है कि उन्होंने पुरुष-पात्रों के माध्यम से जीवन के उच्चतम तथा निम्नतम रूपों को उनकी असलियत के साथ प्रस्तुत करना चाहा है। यही कारण है कि उनकी नर-सृष्टि में हर्षवर्धन, जनमेजय, स्कन्दगुप्त तथा चन्द्रगुप्त जैसे इतिहास प्रसिद्ध राष्ट्रायक हैं, बन्धुल, बन्धुवर्मा, सिंहहरण और चक्रपालित जैसे देशाभिमानी युवा सामन्त हैं, दिवाकरमित्र, गौतम, व्यास, तुरकावेष्य, प्रख्यातकीर्ति, दाण्ड्यायन और मिहिरदेव जैसे तत्त्ववेत्ता आचार्य हैं, चाणक्य, राक्षस, और शिखर स्वामी जैसे कूटनीतिज्ञ हैं, पृथ्वीसेन और पर्णदत्त जैसे राष्ट्रसेवी हैं, बिम्बसार और प्रसेन जैसे अधिकारलोभी गृहपति हैं, विरुद्धक, अजातशत्रु और भटार्क जैसे उद्धत महत्वाकांक्षी हैं, नरदेव और जनमेजय जैसे अविवेकशील नरपति हैं, कुमारगुप्त, नन्द और रामगुप्त जैसे अकर्मण्य विलासी सम्राट हैं, पर्वतेश्वर, सिकन्दर और सिल्यूक्स जैसे अप्रतिम किन्तु अहमन्य योद्धा हैं, आम्भीक और शर्वनाग जैसे साधारणधर्मा दुर्बल मानव हैं; विशाख और आनन्द जैसे सरल और अव्यावहारिक नवयुवक हैं, मातृगुप्त और धातुसेन जैसे कवि और मनीषी हैं; वरसचि और पुरोहित जैसे निर्भीक शास्त्रवेत्ता हैं, शकटार और शकराज जैसे प्रतिशोषान्व्य व्यक्ति हैं, महापिंगल, वसन्तक, मुद्गल और चदुले जैसे विद्वेषक हैं, विकटघोष, समुद्रदत्त, देवदत्त कश्यप और प्रपचबुद्धि जैसे महाधूर्त हैं, बौने, कुबड़े और हिजड़े जैसे विकलांग मनुष्य हैं। पाप-पंक में आकण्ठ डूबे हुए गहिर्त मनुष्य से लेकर दिव्यता के गौरव-शिखर को छूते हुए महामानव तक प्रसाद की पुरुष सृष्टि में स्थान पाते रहे हैं। इतने व्यापक चरित्र-संसार को कुछेक सीमाओं में बाँधना असम्भव है और प्रसाद ने वैसा चाहा भी नहीं था। सामान्यतः आदर्श पात्र के लिये कर्मठता, राष्ट्रवादिता, उदारता, सौजन्य, निर्भीकता, वीरता, विवेकशीलता आदि उदात्त मानवीय गुणों को उन्होंने प्रस्तावित किया है, किन्तु समग्रतः उनकी दृष्टि व्यापक रही है और यथार्थ के निकृष्टतम कोनों की ओर भी दृष्टिपात करना वे नहीं भूलें हैं।

यदि चरित्र-सृष्टि की प्रमुख मानवीय अन्तःप्रेरणा का ही चुनाव करना हो, तो प्रसाद के पात्रों की मूल संवेदना उनकी दृढ़ इच्छा शक्ति है। इसका प्रकर्ष बिना किसी भेदभाव के पुरुष और नारी, श्रेष्ठ और निकृष्ट—सभी पात्रों में देखा जा सकता है।

वे जिस अविचल सकल्प के साथ सत्पक्ष की विजय के लिए कर्मरत होते हैं, उसी दृढ़ता के साथ वैयक्तिक अभीष्ट की सिद्धि के लिए भी। हृदय-परिवर्तन की स्थिति में उनकी इच्छा शक्ति का दिशान्तर हो जाता है, किन्तु उसकी दृढ़ता अटूट रहती है। प्रसाद को यह विचार शैवागमयी चिन्तन से मिला था, जिसमें काम-मगल से मङ्गित सृष्टि को इच्छा शक्ति का श्रेय परिणाम माना गया है। ऐतिहासिक यथार्थ के धरातल पर दार्शनिक विचार की यह चरितार्थता निस्संदेह श्लाघ्य है।

नाटक के अन्य अवयवों की भांति प्रसाद ने चरित्र-सृष्टि में भी स्वच्छन्द मनो-वृत्ति का परिचय दिया है। यो, शास्त्रीय रूढ मान्यताओं को लेकर कुछ बातें कही जा सकती हैं—जैसे उनके अधिकतर नायक धीरोदात्त हैं अर्थात् वे अविकल्थन, क्षमाशील, गम्भीर, महासत्त्वशाली, स्थिरचित्त, स्वाभिमानी तथा दृढसकल्प वाले हैं। चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त और जनमेजय इस वर्ग में रखे जा सकते हैं। नायिका प्रधान नाटकों में ये चारित्रिक गुण प्रमुख नारी-पात्रों में हैं, जैसे राज्यश्री और ध्रुवस्वामिनी में। प्रसाद ने नायिका प्रधान नाटकों में प्रधान सहायक को भी इसी प्रकार का व्यक्तित्व देकर प्रकारान्तर से धीरोदात्त पुरुष की अवधारणा को सम्मान दिया है। हर्षवर्धन और चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य ऐसे ही छद्मनायक हैं। अहकारी, मायावी, उग्र, चपल, कपटाचारी एवं आत्मश्लाघी धीरोदात्त नायक का उदाहरण अजातशत्रु है। 'विशाख' के नरदेव को भी इस वर्ग में रख सकते हैं। प्रतिपक्ष के प्रमुख पात्र विलास, विकटघोष, देवगुप्त, भटार्क, आम्भीक, पर्वतेश्वर, रामगुप्त आदि इसी वर्ग के हैं। 'विशाख' के नायक को धीरशान्त कहा जा सकता है, क्योंकि वह सामान्य गुणों वाला क्षत्रियेतर पात्र है। प्रासंगिक कथानायक की सज्ञा 'पीठमर्द' है, अतः बन्धुल, बन्धुवर्मा, सिंहरण आदि तथाकथित पीठमर्द माने जा सकते हैं। वसन्तक, मुद्गल, कुबड़े, बौने आदि विदूषक वर्ग के चरित्र हैं। वसन्तक में 'बिट' की उपचार कुशलता और मुद्गल में 'बेट' और 'शकार' की कलहप्रियता तथा कथात्मक-बहुज्ञता उनके अतिरिक्त गुण हैं, जो उन्हें विदूषक से अधिक महत्वपूर्ण एवं सम्मानार्ह बना देते हैं। इसी प्रकार और भी कुछ परिभाषाओं को घटित किया जा सकता है। किन्तु वास्तविकता यह है कि इन इतने छोटे तथा इतने कम साधों में प्रसाद के पात्रीय संसार का परिमाण सम्भव नहीं। प्रसाद की प्रकृति, रूढ़ि में बँधकर चलने की थी ही नहीं। यही कारण है कि शास्त्रीय रूढ़ियों की दृष्टि से उनके पात्रों में चारित्रिक सक्रमण लक्षित होता है। धीरोदात्त नायकों की नियतिवादिता और मानवीय दुर्बलता, धीरोद्धत पात्रों की सम्मानार्ह पराक्रमशीलता और वैयक्तिक नैतिकता, पीठमर्द पात्रों के व्यक्तित्व की व्यापकता और उच्चता, विदूषकों की वास्तविक प्रासंगिकता आदि का शास्त्रीय दृष्टि से कोई औचित्य नहीं। उनमें जो औचित्य है, वह जीवन का है, जीवन की असलियत का है और प्रसाद उसी को अपना अभिषेय मानकर रचनाकर्म में प्रवृत्त हुए हैं। न वे भारतीय आदर्शवाद को पूरी तरह स्वीकार कर सकते थे और न ही पाश्चात्य

यथार्थवाद को, क्योंकि जीवन इनमें से किसी एक की धरोहर नहीं। वह आदर्श और यथार्थ दोनों के ही तानेबाने से बुना हुआ है, अतः प्रसाद उसे रूढ़िमुक्त स्वच्छन्द दृष्टि से देखने के पक्षधर है।

अपनी स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के अनुरूप ही प्रसाद ने अपने प्रिय चरित्रों को रोमानी आचरण प्रदान किया है। सामाजिक जीवन के विराट् कर्मफलक से अलग उनके वैयक्तिक जीवन की कड़ियाँ प्रेम के कोमल तन्तु से जुड़ी रहती हैं। इस प्रेम का वे पूरी उदात्तता से निर्वाह करते हैं—परिणय करके, त्याग करके अथवा आत्मविसर्जन करके। प्रेम की इस उदात्त जीवन-भूमि के निर्माण में उनकी चारित्रिक दृढताजन्य साहसिकता एवं आत्मगौरव की वृत्ति विशेष योगदान करती हैं। छायावादी काव्ययुग का रत्यात्मक मनोभाव ऐसा ही था और इन्हीं नवजागरण की सवाहक मानवीय प्रवृत्तियों से प्रेरित था। नारी के अधिकारबोध ने उसे सम्मान्य पद दिलाया और इस स्तर पर उसके प्रति रागात्मिका वृत्ति भी सम्मानमयी होती गयी। वास्तविक प्रेम शरीर से हटकर उदात्त मानस-दशा का बोधक बना। इसी उदात्त रत्यात्मक मानस-दशा को प्रसाद ने अपने प्रिय चरित्रों के माध्यम से प्रस्तुत किया है। वाजिरा, मणिमाला, चन्द्रलेखा, देवसेना, स्कन्द मालविका, कल्याणी, कानलिया, प्रेमलता, ध्रुवस्वामिनी और कोमा इसी मानस-भूमि की चरित्र-सृष्टियाँ हैं।

प्रसाद की कोमल कल्पना प्रणय के जिस मधुमय नीड में विश्राम करना चाहती है, वह इन्हीं चरित्रों का लोक है। देवसेना के शब्दों में—‘जहाँ हमारी सुन्दर कल्पना आदर्श का नीड बनाकर विश्राम करती है, वही स्वर्ग है। वही विहार का, वही प्रेम करने का स्थल स्वर्ग है, और वह इसी लोक में मिलता है। जिसे नहीं मिला, वह इस ससार में अभागा है।’ प्रसाद ने इन चरित्रों के माध्यम से इसी स्वर्ग को जीवन में उतारा है। यह स्वर्ग भाव-कल्पनामयी युवतियों का है क्योंकि उनका कोमल-करुण अन्तःकरण प्रेम का सहज आवास है और ये योगक्षेम के लिए बड़े से बड़ा त्याग कर सकती हैं। वे निर्भयतापूर्वक अपना प्रेम स्वीकार करती हैं—समाज, धर्म और जाति की सकुचित सीमाएँ उन्हें बाँध नहीं पाती। उनकी यह नैतिक साहसशीलता उसके उस व्यक्तित्व का सहज लक्षण है जो आत्मगौरव के बीजाणु से निर्मित हुआ है।

प्रसाद की दृष्टि में आत्मगौरव जीवन की प्राथमिक शर्त है और वही व्यक्तित्व का प्रमुख घटक है। इसके बिना प्रेम जैसा व्यापक और दृढ मनोभाव भी विरूप हो उठता है। उनके ये भावुक चरित्र जितने कोमल हैं, उतने ही दृढ भी। बहुधा प्रेम की भौतिक उपलब्धि और उनके स्वाभिमान में द्वन्द्व उठ खड़ा होता है। तब वे पूरी आस्था के साथ स्थिरचित्त होकर निःसर्वस्व होना स्वीकार कर लेते हैं और अपने अहं और उससे अभिन्न मूल मनोभाव की रक्षा करते हैं। देवसेना, कल्याणी और कोमा ऐसी ही युवतियाँ हैं। मालविका तो अपने आप में एक अपूर्व सर्जनात्मक उपलब्धि है। वह मुक्त

है—कही भी जाने के लिए, किसी भी ढंग से जीने के लिए। उसमें भावना है, कला है, कल्पना है। चन्द्रगुप्त के प्रति वह अपने सहज किशोर मन से आकर्षित होती है और प्यार करने लगती है। कुछ किशोर मन की लाज, कुछ आत्मसम्मान और कुछ स्थितियों के प्रति दायित्व-बोध—चन्द्रगुप्त से वह अपने इस परिवर्तित मनोभाव के विषय में एक शब्द भी नहीं कहती। अपनी कोमल कल्पना को वह अपने में ही सजोये रखती है—तब भी नहीं प्रकट करती जब उसे चन्द्रगुप्त की शय्या पर मरण को भेटने के लिए लेटना होता है। अनभिषिक्त और अभुक्त प्रेम के लिए इतना बड़ा त्याग ससार में शायद ही किसी ने किया हो। प्रसाद के कवि-मन की वह निजी सरचना है—नितान्त आत्मीय और प्रातिनिधिक। देवसेना और कोमा भी इसी वर्ग की चारित्रिक सरचनाएँ हैं। कल्याणी इस वर्ग में आते-आते रह गयी है, क्योंकि पर्वतेश्वर की प्रतिस्पर्धा ने उसके व्यक्तित्व को द्वन्द्वग्रस्त कर दिया है। वाजिरा, मणिमाला, कार्नालिया आदि भावनामयी युवतियाँ प्रेम के आभोग में सम्मोहनमयी हो उठी हैं और उनमें प्रसाद की यौवनाकाक्षा को व्यक्तित्व मिला है। विसर्जन अथवा आभोग के रूप में प्रेम के स्वर्ग को जीवन की धरती पर उतारनेवाली इन सौन्दर्यवती युवतियों को गीतिमय चरित्र कहा जा सकता है।

पुरुषपात्रों में रुद्र और मातृगुप्त अपनी वैयक्तिक विशिष्टता के कारण इस वर्ग से जोड़े जा सकते हैं। प्रसाद की सामान्य पात्र-सृष्टि से वे अलग दीखते हैं, क्योंकि उनकी जैसी निगूढ़ आत्मवेदना और किसी को भी नहीं सहनी पड़ी है। चाणक्य ने अवश्य कुछ सहा है, किन्तु वह सस्कारत इतना स्थिरचित्त है कि यह काँटा उसे अधिक नहीं चुभता। नायकवर्गीय अन्य पात्रों में प्रेम की स्वच्छन्दता प्रस्तुत करने का अवसर प्रसाद को अनायास ही मिल गया है। सम्राटों के लिए एकपत्नीव्रती होना आवश्यक नहीं, अतः वे विवाहित होकर भी रोमानी आचरण करने के लिए स्वतन्त्र हैं। अविवाहित स्थिति में वे एक साथ कई प्रसंगों में रोमान्टिक हो सकते हैं। जनमेजय और चन्द्रगुप्त के वैयक्तिक जीवन में ये स्थितियाँ देखी जा सकती हैं। यो, सामान्यतः प्रसाद निष्ठामय प्रेम के पक्षधर रहे हैं और समय तथा त्याग को उसकी उदात्तता का निश्चित मापदण्ड मानकर चले हैं।

नाटकों में चारित्रिक प्रस्तुतीकरण की जो सीमाएँ हैं और उसकी जो प्रचलित सरणियाँ हैं, प्रसाद की चित्रण-विधि में उनका कोई अपवाद नहीं। उनकी विशेषता इन प्रक्रियाओं को सूक्ष्मतर एवं विशिष्टतर बनाने में है। ये प्रक्रियाएँ चार प्रकार की हैं—आत्मकथनात्मक, परकथनात्मक, क्रियात्मक और स्वगतपरक। आत्मकथन और स्वगतोक्ति में प्रसाद ने चरित्राकन की दृष्टि से विशिष्ट अन्तर की अवधारणा चरितार्थ की है। आत्मकथन की स्थिति संवादों के ही बीच उभरती रहती है, अतः इसे स्वगत से अलग करके देखा जा सकता है। इसे सवादीय आत्मव्यंजक कथन भी कह सकते हैं।

इसमें पात्र अपने विषय में कुछ कहता है अथवा उसकी उक्तियों से उसके व्यक्तित्व के विषय में व्यंग्य रूप में जानकारी मिलती है ।

महच्चरित्रों में आत्मप्रशंसा की ओछी वृत्ति नहीं होती, अतः उनके व्यक्तित्व का परिचय उनके सैद्धान्तिक कथनों अथवा सवादात्मक घात-प्रतिघातों के ही माध्यम से पाया जा सकता है । मध्यम और अधम कोटि के पात्र बहुधा अपनी डींग हाँकते रहते हैं, या अपनी सुखदुःखात्मक स्थितियों का अनुकथन करते रहते हैं । भावावेश के चरम क्षण में उच्चतम श्रेणी का पात्र भी अपने व्यक्तित्व का रहस्य खोलने लगता है, किन्तु उसमें वास्तविक आत्मगौरव के प्रकटीकरण की तात्कालिक आवश्यकता ही प्रमुख होती है— उससे उसकी महानता पर आँच नहीं आती । 'ध्रुवस्वामिनी' में ध्रुवा को भरी सभा में बन्दी करने के आदेश पर 'चन्द्रगुप्त' का आवेश में आकर अपने व्यक्तित्व और अधिकारों की घोषणा करना इस प्रसंग का अच्छा उदाहरण है । 'चन्द्रगुप्त' के प्रथमांक में इसी प्रकार सिंहद्वार का यह कथन—'कदापि नहीं, मालव कदापि बन्दी नहीं हो सकता' उसके जातीय आत्मगौरव की अच्छी व्यञ्जना करता है । अन्तिम अंक में सब ओर से निराश और अकेले पड़ जाने पर चन्द्रगुप्त भी अपने असम साहस और पराक्रम का आख्यान करता है । 'स्कन्दगुप्त' के पहले ही दृश्य में कथानायक का यह कथन 'अकेला स्कन्दगुप्त मालव की रक्षा के लिए सन्नद्ध है । जाओ, निर्भय निद्रा का सुख लो । स्कन्दगुप्त के जीते जी मालव का कुछ न बिगड़ सकेगा' उसके वीरोचित आत्मविश्वास और दृढ़ संकल्प का पूरा-पूरा परिचय दे देता है । 'अज्ञातशत्रु' में जीवक का यह आत्मविषयक कथन 'अदृष्ट तो मेरा सहारा है । नियति की डोरी पकड़कर मैं निर्भय कर्मकूप में कूद सकता हूँ' उसकी आस्थामयी कर्मण्यता का विशिष्ट चरित्र-गुण उद्घाटित करता है । सवादों के बीच सहसा उभर आने वाले ऐसे आत्मव्यञ्जक कथन सभी नाटकों में मिल जायेंगे, किन्तु अन्य प्रविधियों की तुलना में इनकी संख्या बहुत कम है ।

आत्माशंसा एक नाजुक विषय है और उसमें अक्सर आदर्श पात्र की 'इमेज' के विघटित होने का खतरा होता है, अतः प्रसाद ने अनिवार्य स्थिति में ही यह पद्धति अपनायी है । सामान्यतः पात्रों का चारित्रिक वैशिष्ट्य उनकी संवादीय उक्तियों से व्यंग्य रूप में ही उभरता रहा है । 'अज्ञातशत्रु' में अज्ञात और बिम्बसार, 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य, सिकन्दर और सिल्यूकस, 'स्कन्दगुप्त' में स्कन्द, देवसेना और जयमाला तथा इसी प्रकार अन्य नाटकों के विशिष्ट पात्र अपना चारित्रिक परिचय संवादों में देते रहे हैं । सैद्धान्तिक कथन की पद्धति का प्रयोग देवकोटि के उदात्त महामानवों के सन्दर्भ में किया गया है । 'अज्ञातशत्रु' में गौतम 'नागयज्ञ' में व्यास, 'स्कन्दगुप्त' में प्रख्यातकीर्ति और धातुसेन, 'चन्द्रगुप्त' में दाण्ड्यायन और 'ध्रुवस्वामिनी' में पुरोहित की सैद्धान्तिक मान्यताओं से ही उनकी अन्तःप्रकृति का परिचय मिलता रहा है । स्कन्द, चक्रपालित, चाणक्य आदि कतिपय उदात्त कोटि के कर्मशील चरित्रों को भी उनकी मननशीलता और बौद्धिक विशिष्टता के

कारण इस पद्धति पर प्रस्तुत किया जा सकता है। मध्यम और अधम कोटि के पात्र संवादों के बीच प्रायः अपने ही विषय में कहते रहे हैं। छलना, मागन्धी, विजया, अनन्त-देवी, विरुद्धक, सर्वनाग, भटार्क, राक्षस, पर्वतेश्वर, रामगुप्त, शिखरस्वामी आदि पात्रों की एक लम्बी सूची इस वर्ग में बनायी जा सकती है। उदाहरणार्थ कुछ आत्मव्यंजक उक्तियाँ ली जा सकती हैं—‘मैं बवडर हूँ—इसीलिए जहाँ मैं चाहती हूँ असम्भावित रूप से चली आती हूँ—आवर्त उत्पन्न कर सकती हूँ कि नहीं’ × × × ‘मेरी धमनियों में लिच्छिवी रक्त बड़ी शीघ्रता से दौड़ता है’ (अजातशत्रु : छलना), ‘इतना साहस ! तुच्छ स्त्री ! तू जानती है कि किसके साथ बात कर रही है ? मैं वही हूँ—जो अश्वमेध पराक्रम मैं हूँ अनन्तदेवी । ... मैं वह आग लगाऊँगी, जो प्रलय के समुद्र से भी न बुझे’ (स्कन्दगुप्त : अनन्तदेवी), ‘सबके विरुद्ध रहने पर भी स्वर्गीय आर्य समुद्रगुप्त की आज्ञा के प्रतिकूल मैंने ही आपका समर्थन किया था। नीति-सिद्धान्त के आधार पर ज्येष्ठ राजपुत्र को . . .’ (ध्रुवस्वामिनी : शिखरस्वामी)। इस वर्ग के पात्रों के मानसिक स्तर के अनुरूप ही आत्माशसा की पद्धति अपनायी गयी है।

स्वगतकथन की पद्धति का प्रयोग प्रसाद ने अवचेतन और अन्तर्द्वन्द्व के प्रस्तुतीकरण के लिए किया है। इसके माध्यम से पात्र का आत्म-साक्षात्कार और आत्मोद्घाटन होता है सभी प्रमुख पात्र—चाहे वे पक्ष के हों या विपक्ष के—यथावसर अपनी मानसिक स्थिति, अपनी गूढ़ योजना अथवा अपने भीतर उठ खड़े होने वाले संकल्प-विकल्पो को ऐकान्तिक वाणी देते रहे हैं। इसे मुखर चिन्तन—लाउड थिंकिंग—की पद्धति कह सकते हैं और यह चरित्र की भीतरी तहों को खोलकर समुपस्थित करने के लिए अन्यतम माध्यम है। प्रसाद के अधिकतर चरित्र किसी न किसी द्वन्द्व में उलझे हुए हैं अथवा भाव-निगूढ़ हैं या फिर पतनोन्मुख स्थिति में कुचक्र-रचना में रत हैं। तीनों ही स्थितियों में उनके आन्तरिक व्यक्तित्व का उद्घाटन अनिवार्य हो जाता है। यही कारण है कि प्रसाद के नाटकों में स्वगतोक्तियों का बाहुल्य है। इसकी आवश्यकता केवल उन महच्चरित्रों को नहीं पड़ती, जो वैयक्तिक दृष्टि से निस्संग हैं और जिनके भीतरी और बाहरी जीवन में कोई विसंगति नहीं। वे मुख्य क्रिया-व्यापार से अलग रहते हैं और सत्पक्ष की विजय में रुचि रखते हुए व्यक्तिगत स्तर पर परिणाम-निरपेक्ष रहते हैं। वे किसी आदर्श अथवा सिद्धान्त के प्रतीक बनकर समुपस्थित होते हैं और सर्वत्र, सभी दशाओं में एक जैसी ही बात कहा करते हैं। इन अतिमानवीय पात्रों को छोड़कर शेष सारे ही प्रमुख पात्रों को आत्म-प्रत्यक्षीकरण की आवश्यकता का अनुभव होता है और उसके सहारे नाटककार को उनके अन्तरंग का उद्घाटन करने में सुविधा हो जाती है। बिम्बसार, स्कन्दगुप्त और ध्रुवस्वामिनी की द्विविधाग्रस्त मनःस्थिति का सफल चित्रण इसी माध्यम से हो सका है। समुद्रगुप्त, श्यामा, विरुद्धक, भटार्क, विजया, शर्वनाग, पर्वतेश्वर आदि की पतनशील मनोवृत्ति तथा कुचक्रलिप्तता उनकी स्वगतोक्तियों से बड़े

स्वाभाविक रूप में प्रकट हुई है। वाजिरा, देवसेना और मालविका के कोमल भाव-तन्तु और निविड मर्मच्छ्वास उनकी ऐकान्तिक उक्तियों में ही रूपायित हो सके हैं। अत्यधिक दृढ़ मनोबलवाले अथवा गहन कूटबुद्धिवाले पात्रों को इसकी आवश्यकता अपेक्षाकृत कम पड़ी है। अनन्तदेवी, प्रपचबुद्धि, बन्धुल, बन्धुवर्मा, चाणक्य, शिखरस्वामी आदि ऐसे ही पात्र हैं। भावात्मक विन्दु पर कभी-कभी वे भी आत्म-विश्लेषण करने लगते हैं—जैसे चाणक्य का कुसुमपुर को देखकर सुवासिनी से सम्बद्ध अपने शैशव तथा कैशोर्य को स्मरण करना, किन्तु ऐसे प्रसंग विरल हैं। इस पद्धति की स्वाभाविकता द्वन्द्वात्मक अथवा भाव-नात्मक पात्रों के ही संदर्भ में औचित्यपूर्ण ठहरती है और प्रसाद ने इन्हीं सन्दर्भों में इसका प्रयोग भी किया है।

परकथनात्मक चित्रण की पद्धति का रूप सामान्य है। नाटकीय पात्र एक-दूसरे के गुण-दोषों से प्रभावित होकर भाव-प्रकर्ष की स्थितियों में उन्हें विशेषण का रूप दे देते हैं और इस प्रकार सम्बोधित या सन्दर्भित व्यक्ति की चारित्रिक विशेषताओं का परिचय मिलता रहता है। ध्रुवस्वामिनी का रामगुप्त को निर्लज्ज, मद्यप और क्लीव कहना कितना सटीक चारित्रिक परिचय देता है। 'स्कन्दगुप्त' में अनन्तदेवी-द्वारा प्रपचबुद्धि के व्यक्तित्व के विषय में भटार्क को दिया गया परिचय इस पद्धति का एक श्रेष्ठ निदर्शन है। सभी प्रमुख पात्रों की चारित्रिक विशेषताएँ इस पद्धति पर उभरी हुई मिलेगी।

कर्मपरक चरित्र-चित्रण की पद्धति भी इसी प्रकार सर्वसामान्य है। प्रसाद ने अनुरूप क्रिया-व्यापार से समन्वित पात्रों की सृष्टि की है। सत्, असत् अथवा मध्यम-वर्गीय पात्र अपने कर्मों से ही अपने चरित्र का परिचय देते रहे हैं। 'स्कन्दगुप्त' में स्कन्द का भटार्क तथा शर्वनाग को क्षमा कर देना उसका एक उज्ज्वल कर्म है, जो उसके वीर-जनोचित औदार्य को प्रकट करता है। चन्द्रगुप्त के भी हृदय की विशालता इसी प्रकार सिल्युकस को पराजित करके भी सम्मानपूर्वक शिविर में पहुँचा देने से प्रकट हो सकी है। 'अज्ञातशत्रु' में विरुद्ध की क्रूरता और अज्ञात की उद्दता का परिचय उनके कर्मों से बराबर मिलता रहता है। इसके विपरीत मल्लिका, पद्मावती और वासवी अपने कर्मों से अपनी मानवीय करुणा, निष्ठा और सहनशीलता का परिचय देती हैं। उदात्त कोटि के महामानव भी कभी-कभी कोई ऊँचा काम करके अपने व्यक्तित्व की गरिमा प्रमाणित करते रहे हैं जैसे 'अज्ञातशत्रु' में गौतम चिंचा के प्रसंग में, 'स्कन्दगुप्त' में प्रख्यातकीर्ति बलि के प्रसंग में, 'नागयज्ञ' में तुरकावेषय दक्षिणा के अवसर पर, 'चन्द्रगुप्त' में दाण्ड्यायन अहम्मन्य सिकन्दर की औपचारिक आशीर्वाद-प्रार्थना के अवसर पर तथा 'ध्रुव-स्वामिनी' में पुरोहित राजपरिषद् में विवाह-विच्छेद-सम्बन्धी शास्त्रीय व्यवस्था देने के अवसर पर। ये महच्चरित्र मुख्य नाटकीय क्रिया से अधिक सम्बन्धित नहीं, किन्तु प्रकृति की अनिवार्य प्रेरणा से उन्हें कुछ न कुछ तो करते रहना ही पड़ता है।

कर्मपरक चित्रण के संदर्भ में प्रसाद का एक वैशिष्ट्य यह भी है कि उनके प्रमुख

चरित्र नियतिवाद को स्वीकार करके भी अनवरत उद्योगरत रहा करते हैं। उनके पात्र नियति की डोर पकड़कर निर्भय कर्म-कूप में कूद पड़ते हैं और अपनी आस्थामयी और निर्दम कर्मण्यता का परिचय देते हैं। उनकी दार्शनिकता उन्हें कर्मरत करती है, संन्यस्त नहीं होने देती। स्कन्द और चाणक्य के चरित्र इसके सजीव उदाहरण हैं। यो, सजीवता की दृष्टि से कर्म के आधार पर चित्रित सर्वाधिक जीवन्त पात्र वे हैं जो कुचक्र, अनीति, हिंसा और युद्ध की दिशा में अग्रसर रहे हैं। नैतिक दृष्टि से कुछ भी कहा जाए, किन्तु प्रसाद के सर्वाधिक प्राणवान् चरित्र ये ही हैं। विरुद्धक, श्यामा, भटार्क, अनन्तदेवी और प्रपंचबुद्धि अपने असामान्य और घोर कर्मों के कारण पाठक तथा दर्शक की कल्पना को पकड़ने में सर्वाधिक समर्थ रहे हैं। सत्पक्षीय महामहिम पात्रों ने उनके अमंगलकारी व्यक्तित्व को तोड़ा अवश्य है, किन्तु उनकी प्रचण्ड जिजीविषा अपनी अमिट छाप छोड़ ही जाती है।

प्रसाद की चरित्र-सर्जना की प्रकृति और सीमाओं को लेकर कई बातें कही जा सकती हैं। उनके पास चरित्रविषयक कुछ निश्चित आग्रह हैं और प्रायः हर नाटक में उन्हीं को आधार बनाकर पात्रों की संरचना की गयी है। चरित्र के ये कुछ साँचे एक जैसे पात्रों की आवृत्ति करते रहते हैं, जिससे प्रायः ही एकरसता का अनुभव होने लगता है। एकरसता का एक अन्तरिम पहलू यह भी है कि 'टाइप' चरित्रों की क्रिया-प्रतिक्रिया प्रायः पूर्वनिर्धारित हो जाती है और वे पूरे नाटक में आद्योपात् अपना व्यक्तित्व बनाए रखने के लिए प्रायः एक जैसी चेष्टाएँ करते रहते हैं। स्थिर-चरित्रों में यह एकरसता और भी उबानेवाली है। फिर उनमें से अनेक की मंचीय अवतारणा का कोई स्पष्ट प्रयोजन भी नहीं लक्षित होता। सुएनच्चाग, वासवदत्ता, जीवक, शौनक, च्यवन आदि की स्थिति निष्प्रयोजन एवं दयनीय लगती है। गत्यात्मक कोटि के पात्रों की दार्शनिकता एक अन्य प्रकार की एकरसता उत्पन्न करती है और नाटकीय क्रिया-व्यापार में अवरोध जैसे प्रतीत होती है। आकस्मिक हृदय-परिवर्तन की सामान्य प्रवृत्ति भी खटकनेवाली है और अस्वाभाविक लगती है।

प्रसाद बहुधा चारित्रिक विकास के कई सोपान लाँच जाते हैं और पात्र को सहसा ही परिणति के बिन्दु पर पहुँचा देते हैं। यह भी कहा जा सकता है कि उनके नाटकों में कुछ प्रमुख ऐतिहासिक चरित्रों का अपकर्ष हो गया है तथा उन्हें नाटककार की मानवीय संवेदना नहीं मिल सकी है। हर्षवर्धन, जीवक, उदयन, पर्वतेश्वर, सिकन्दर, राजस, शकटार, रामगुप्त और चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य ऐसे ही बदकिस्मत इतिहासपुरुष हैं, जिन्हें नाटककार की पूरी और सही सहानुभूति नहीं मिल पायी है और उनके नाटकीय व्यक्तित्व अपेक्षाकृत बौने या विरूप हो उठे हैं। इसी प्रकार कुछ और भी बातें कही जा सकती हैं, जैसे उनकी पात्र-सृष्टि में सामान्य मानव के लिए स्थानाभाव है अथवा नारी को उन्होंने अपेक्षाधिक महत्त्व दे दिया है आदि-आदि। प्रसाद की चारित्रिक संरचना पर लगाये जाने

वाले ये आरोप निराधार नहीं कहे जा सकते। सामान्यतः पाठक या दर्शक के मन पर ऐसी ही प्रतिक्रियाएँ होती भी हैं। अस्तु, इनके प्रत्याख्यान और निराकरण की न आवश्यकता है और न गुजाइश। उनकी पात्र-सृष्टि की ये वास्तविकताएँ हैं और इनका मूल उनकी समग्र मनोदृष्टि में है। प्रसाद के लिए साहित्य आत्मोपलब्धि का माध्यम है, जिसका कि नाटक एक सशक्त और महत्वपूर्ण अंग है।

समग्र सृष्टि-प्रसार को वे अनिवार्यतः आत्मतत्त्व से सम्बद्ध करके देखते हैं। उनकी यह पराभौतिक दृष्टि उनके नाटको में एक सांस्कृतिक प्रयोजन का अभिनिवेश करती है, जिसके दायित्व-बोध से वे प्रयत्न करके भी निस्संग नहीं हो सके। 'स्कन्दगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी' में उन्होंने कुछ वैसा करना चाहा था, किन्तु बहुत कुछ करके भी वे अपनी प्रकृत भूमि का त्याग नहीं कर सके। इसे उनकी दुर्बलता भी कह सकते हैं, किन्तु यही उनकी जिजीविषा का अक्षय स्रोत भी है। यथार्थ और व्यक्तिवैचित्र्य को महत्वपूर्ण तथा युगानुरूप मानते हुए भी वे अपने सर्जन में आदर्श और रसवाद के प्रति आग्रहशील रहे हैं। आदर्शोपजीवी चरित्र में यथार्थ का जितना वैचित्र्य दिखाया जा सकना संभव था, उतना उन्होंने अवश्य दिखाया, किन्तु उसके लिए वे अपनी तथा पात्र की 'इमेज' नहीं तोड़ना चाहते थे। पाठक या दर्शक को भी तो अन्तिम प्रभाव के रूप में यह 'इमेज' ही दी जा सकती है। प्रसाद सांस्कृतिक बिम्ब का प्रत्यक्षीकरण चाहते थे, विघटन नहीं। अतः उन्होंने श्रेष्ठ पात्रों की उदात्तता को सतर्कतापूर्वक बरकरार रखा है।

स्थिर और दार्शनिक वर्ग के पात्रों के प्रस्तुतीकरण में भी उक्त विचार ही क्रियाशील रहा है। नाटकीय सक्रियता की दृष्टि से भले ही उनका कोई स्थूल और तात्कालिक प्रयोजन न हो, किन्तु व्यापक माहौल के तो वे प्रमुख घटक होते ही हैं। यो, अपने ढंग से वे क्रिया-व्यापार में योग भी देते हैं। दाण्ड्यायन की भविष्यवाणी की प्रतिक्रिया सिकन्दर, चन्द्रगुप्त और कार्नेलिया के मन पर होती ही है जो उनकी कर्मशीलता को प्रभावित करती है। वासवदत्ता की अत्यधिक उदारता क्या अज्ञात को स्वैराचारी बनाने के लिए कुछ भी उत्तरदायी नहीं? समग्रतः इस वर्ग के पात्रयुगीन समस्याओं के समाधान का गुरु दायित्व वहन करते हैं, अतः उनका अपरिवर्तित अथवा अपरिवर्तनीय होना नाटकीय वस्तुवृत्त की एक वास्तविक आकांक्षा है। जहाँ तक प्रतिपक्ष के आकस्मिक हृदय-परिवर्तन की बात है, उसमें सामान्य मानवीय दृष्टि से कोई विसंगति नहीं। चारित्रिक परिवर्तन सदैव सहसा घटित होते हैं और उनका कारण कोई बड़ी किन्तु आकस्मिक घटना होती है। सुघरने की संभावना उनके व्यक्तित्व में पहले से निहित होती है, किन्तु विशेष परिस्थितियों की विपक्षीय प्रतिक्रियाएँ उसे उभरने नहीं देती। विरुद्धक, शर्वनाग, भटार्क, आम्भीक आदि ऐसे ही पात्र हैं जो पाप-पंक में आकण्ठ डूबकर भी हमसे सहानुभूति की अपेक्षा रखते हैं। भटार्क का दर्द देवसेना के प्रति कुचक्र-रचना के अवसर पर अपनी एक झलक देता है—'ओह ! पाप-पंक में लिप्त मनुष्य को छुट्टी नहीं। कुकर्म

उसे जकड़कर अपने नागपाश में बाँध लेता है। दुर्भाग्य।' शर्वनाग की आत्मा राजमाता देवकी की हत्या के षड्यंत्र में सम्मिलित होने से पहले कितना विद्रोह नहीं करती। आत्मीक भी अपनी भूल समझता है और प्रत्यावर्तन करना चाहता है किन्तु 'यवन सैनिक छाती पर खड़े हैं। पुल बँध चुका है'—और अब लौटने का मतलब है अपनी आँखों से अपने गांधार का विनाश देखना। अपनी स्थितियों में जकड़े हुए ये चरित्र निश्चय ही सहानुभूति के पात्र हैं। इनका चरित्र-विश्लेषण सहज मानवीय दृष्टि से ही करना उचित है, पाश्चात्य त्रासदी-नायकों के समानान्तर रखकर उनका आकलन करना उनके और नाटककार के प्रति अन्याय होगा।

परिवर्तन की स्थिति में प्रसाद ने बड़ी और महत्वपूर्ण घटनाएँ भी रखी हैं। भटार्क का मन देवकी के आकस्मिक मरण से बदलता है और शर्वनाग का स्कन्द-द्वारा मुक्त किया जाना किसी भी महान् घटना से कम नहीं, जो उसे शुद्ध कर देती है। फिर प्रसाद ने इस संदर्भ में उनकी जीवनयात्रा को भी दृष्टिपथ में रखा है। घटनाओं के घात-प्रतिघात ने इन पात्रों को जीवन के जो अनुभव दिये हैं, वे उन्हें बदलने के लिए पर्याप्त हैं। श्यामा और शर्वनाग के हृदय-परिवर्तन में क्या कुछ भी अस्वाभाविक कहा जा सकता है? बहुधा उदात्त चरित्रों के सम्पर्क में आने के कारण भी पतित पात्र पथ-परिवर्तन करते रहे हैं, किन्तु ऐसे प्रसंग कम हैं और प्रसाद ने सप्रयास उनके साथ किसी न किसी प्रभाव-शाली घटना को जोड़ दिया है। इस प्रकार इन पात्रों के अपने हृदय-परिवर्तन का मूल्य भी नाटककार ने चुकाया ही है। जहाँ आकस्मिकता एक स्वाभाविक अपेक्षा हो जाए, वहाँ कुछ खाइयों को तो लाँघना ही पड़ जाता है। नारी-महत्व एवं सामान्य मानव की स्थिति के विषय में पहले कहा जा चुका है। प्रसाद ने अपने युग की उपेक्षा कर सकते थे और न इतिहास की ही हत्या कर सकते थे। अतः उन्होंने युगापेक्षा और वस्तु-प्रकृति के अनुरूप उन्हें अपने ढंग से प्रस्तुत किया है। ऐतिहासिक चरित्रापकर्ष कुछ नाटकीय प्रयोजन से हो गया है और कुछ प्रसाद के सांस्कृतिक सम्प्रेष्य के दबाव के कारण। ऐतिहासिक प्रसंगों में भी साहित्यस्रष्टा को कल्पना और सभावना की कुछ छूट रहती ही है। प्रसाद ने अपने इस लेखकीय अधिकार का अधिक उपयोग तो नहीं किया, किन्तु अपने कथ्य के अनुरूप वस्तुविषय को एक सीमा तक ढालने से भी नहीं हिचके। वे स्वयं एक गहरे इतिहासावेधी थे और उनके पास तथाकथित प्रत्येक व्यतिरेक की प्रामाणिकता थी, जिनके आवश्यक संदर्भ उन्होंने नाटकों की भूमिकाओं और निबन्धों में दिये हैं। उनकी पात्र-सृष्टि सही अर्थों में जीवन की व्यापकता और गहराई को उजागर करते हुए उसके महनीय सांस्कृतिक आयाम प्रस्तुत करती है।

रसानुभूति का स्वरूप

प्रसाद आनन्दवादी विचार-परम्परा के मनीषी साहित्यकार हैं। प्राचीन आर्य-संस्कृति के प्रति उनकी गहन आत्मीयता ने उन्हें आनन्द का जो उदात्त किन्तु मोहक जीवन-दर्शन दिया, वह उनके समूचे व्यक्तित्व का प्रमुख घटक बन गया है। न केवल व्यावहारिक मूल्यों के निर्धारण में उसकी भूमिका प्रमुख रही, वरन् उनकी साहित्यशास्त्रीय विचारणाएँ भी उसी पर आधारित हैं। आर्यों की आनन्द-भावना का मूल उन्हें कामोपासना में मिला, जो अपने-आप में एक महान प्रवृत्तिमुखी दर्शन है। यह काम ब्रह्मरूप है, सृष्टि का बीज है, आदिदेव है। यही जीवन के मधुर मागलिक प्रसार की प्रकृत प्रेरणा है। इसकी विकृति पतन के अन्धतम कूप में डालने वाली है, तो इसकी परिष्कृति अलोकसामान्य देव-स्तर पर प्रतिष्ठित करने वाली। श्रुतियों में इसे ही 'भूमा' शब्द से विवक्षित किया गया है और शैवागमों में यही 'सामरस्य' की विमोहक परिकल्पना के रूप में समादृत किया गया है। कहना न होगा कि इस कामात्मक आनन्द-दर्शन और 'आधुनिक मनोविज्ञान एवं यथार्थ-वादी विचारधारा के प्रवर्तक फ्रायड के काम-सिद्धान्त में आधारभूत समानता है। फ्रायड ने दमित काम से ललित कलाओं का जन्म माना था और प्रसाद भी सवेदन और हृदय के संघर्ष को उस अभावदीप्त कण्ठकाव्य का जनक मानते हैं, जिसे शैले ने 'मधुरतम गान' कहा था। प्रसाद की रस-विषयक धारणा मूलतः इसी कामानन्द-दर्शन से भावित और प्रेरित है। उनका मत है कि शैवागमों के 'क्रीडात्वेनमखिलम् जगत्' वाले सिद्धान्त का नाट्यशास्त्र में व्यावहारिक प्रयोग है।

काव्यमयी श्रुतियों के अनन्तर तर्काश्रित शास्त्र और स्मृतियों के युग में काव्य की-आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति की धारा लोकपक्ष से मिलकर अपनी आनन्द-साधना में लगी रही और सर्वसाधारण के लिए वेदों के आधार पर काव्यों का पंचम वेद की तरह प्रचार हुआ। भारतीय वाङ्मय में नाटको को ही सबसे पहले काव्य कहा गया और इन्हीं नाट्योपयोगी काव्यों में आत्मा की अनुभूति रस के रूप में प्रतिष्ठित हुई। रसात्मक अनुभूति आनन्द-मात्रा से सम्पन्न थी और तब नाटको में रस का प्रयोग आवश्यक माना गया। इस प्रकार आनन्द के अनुयायियों ने धार्मिक बुद्धिवादियों से अलग सर्व-साधारण में आनन्द का प्रचार करने के लिए नाट्यरसों की उद्भावना की थी। नाट्यशास्त्र का प्रयोजन नटराज शंकर के जगन्नाटक का अनुकरण करने के लिए पारमार्थिक दृष्टि से किया गया था। स्वयं भरत मुनि ने भी नाट्य-प्रयोग को एक यज्ञ के स्वरूप में ही माना था। भरत मुनि के प्रसिद्ध रस-सूत्र का हवाला देते हुए प्रसाद कहते हैं कि बुद्धिवादी

तार्किक व्याख्याकारों ने अपने पाण्डित्य के बल पर रस के सम्बन्ध में नये-नये वाद खड़े किये किन्तु आनन्द-परम्परा वाले शैवागमों में प्रकृत रस की सृष्टि सजीव थी, अतः रस की अभेद और आनन्द वाली व्याख्या हुई।

भट्टनायक ने साधारणीकरण का सिद्धान्त प्रचारित किया, जिसके द्वारा नट, सामाजिक तथा नायक की विशेषता नष्ट होकर लोक-सामान्य-प्रकाशानन्दमय आत्मचैतन्य की प्रतिष्ठा रस में हुई। माहेश्वराचार्य अभिनवगुप्त ने अभेदमय आनन्द पथ वाले शैवा-द्वैतवाद के अनुसार साहित्य में रस की व्याख्या की। इस रस का पूर्ण चमत्कार समरसता में होता है। अभिनवगुप्त ने नाट्यरसों की व्याख्या में इसी अभेदमय आनन्द-रस को पल्लवित किया था। उन्होंने कहा कि वासनात्मक तथा स्थित रति आदि वृत्तियाँ साधारणीकरण द्वारा भेद विगलित हो जाने पर आनन्द स्वरूप हो जाती हैं। प्रसाद ने रसानुभूति की इस आनन्दावस्था को शैवागमीय समाधिमुख से उपमित किया। चित्तवृत्तियों की आत्मानन्द में तल्लीनता समाधिमुख ही है। रसानन्द की यह दार्शनिक अवधारणा स्थायी वृत्तियों की अनेकता का द्वन्द्व समाप्त कर देती है क्योंकि इसके अनुसार रस के मूल में चैतन्य की भिन्नता को अभेदमय करने का तत्त्व है। वैचित्र्यपूर्ण मनोभावों के सामरस्य का यह शैवागमीय रससिद्धान्त समस्त अनुभूतियों में अहम् की पूर्णता मानता है। इसीलिए शैवागम के आनन्द सम्प्रदाय के अनुयायी रसवादी रस की दोनों सीमाओं—शृङ्गार और शान्त को स्पर्श करते थे। कहना न होगा कि प्रसाद की रचनाओं में रसानुभूति के इसी विरोधाभास का अनोखापन है और इसी अर्थ में उन्हें रसवादी मानना होगा। उनके नाटकों में प्रायः ही एक से अधिक रसों—विशेषकर वीर, शृङ्गार शान्त-की प्रधानता रहती है और अंगारि-सम्बन्ध के आधार पर प्रमुखता का निर्णय करना कठिन हो जाता है। नाटक ही नहीं, काव्य और कथाकृतियों में भी उनकी यही समरसतावादी रसदृष्टि परिलक्षित होती है। 'कामायनी' में शम-पर्यवसायी शृङ्गार की रस-भूमि है। विचारकों का एक वर्ग उसमें अद्भुत रस की भी परिख्याति देखता है। प्रारम्भिक युग का स्वच्छन्दतावादी कथाकाव्य 'प्रेमपथिक' भी वैयक्तिक प्रेम को जिस समष्टिगत और आध्यात्मिक अभ्युत्थान की दिशा में ले जाता है, वह उदात्त शम की ही भावस्थिति है। विप्रलम्भ-शृङ्गार का अनूठा निदर्शन 'आँसू' भी इसी उदात्त शम में पर्यवसित होता है। कथासाहित्य में यही भाववैचित्र्य प्रसाद की निजी विशेषता बन गया है। उनकी अधिकतर और प्रातिनिधिक कथाएँ रत्यादि भावों से श्रोतप्रोत रहकर अपने समापन में मन पर उदात्त शम का अमिट प्रभाव छोड़ जाती हैं। इस परिणति को एकान्त सुख या दुःख के वर्ग में स्थापित नहीं किया जा सकता, अतः उनकी कहानियों को 'प्रसादान्त' कहा जाता है। नाटकों में रसानुभूति की यह विशिष्टता सर्वाधिक उभरी हुई है, क्योंकि उसकी प्रकृत विधा यही है।

रस अपने मूल रूप में नाटकों की ही वस्तु थी और इसी अर्थ में उसे काव्य की

आत्मा कहा गया था। 'काव्येषु नाटकं रम्यं' की धारणा भी इसी और सकेत करती है कि नाटक में ही आत्मा की मूल अनुभूति-रस को पूर्णता मिली थी। प्रसाद ने नाट्य-रस की जो शैवागमीय अवधारणा सिद्धान्त रूप में प्रस्तुत की है, उसी की व्यावहारिक अवतारणा उन्होंने अपने साहित्य में की है। उनके यहाँ शान्त-रस को निस्तरंग महोदधिकल्प समरसता के रूप में देखा गया है। इसी विचार-परम्परा में प्रसाद शान्त को समाहारी रस के रूप में सर्वोपरि रखते हुए वीर, शृङ्गार, कृष्ण आदि रसों का विनियोजन करते हैं। उनके प्रमुख ऐतिहासिक नाटको-अज्ञातशत्रु, स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त—में वीर, शृङ्गार और शान्त की रस-धाराएँ साथ-साथ प्रवाहित होती रहती हैं और अन्त में सब कुछ शान्त में समाहित होकर एक अनिर्वचनीय आस्वाद की सृष्टि करता है। कर्म की भूमिका में ये नाटक वीर रस को प्रधानता देते हैं, वैयक्तिक सन्दर्भ में ये शृङ्गार का माहौल रचते हैं और नियमन व परिणति के विचार से इनमें शान्त सर्वोपरि रहता है। शम आरम्भ से ही नियामक बना रहता है, सत्कर्म की प्रेरणा देता है, और लक्ष्य-सिद्धि के अनन्तर समग्र कर्मशीलता पर अपनी दिव्यापिनी शीतल छाया डालता हुआ समरसास्वाद के रूप में अन्तः प्रतिष्ठित हो जाता है। यह शम दिवाकर मित्र, सुएनच्चाग, प्रेमानन्द, गौतम, विवेक, वेदव्यास, प्रख्यातकीर्ति, चाणक्य और दाण्ड्यायन जैसे महच्चरित्रों के माध्यम से प्रकाशित और अग्रसारित होता है।

अध्यात्मपक्षीय ये उदात्त महामानव मंगलमयी शान्ति के लोकसाधक होते हैं, जिसकी प्रतिष्ठा के लिए उन्हें, वैयक्तिक रागद्वेष से मुक्त होते हुए भी, लोकमंच पर न्याय और सत् का पक्ष तत्परतापूर्वक ग्रहण करना पड़ता है। विरक्तों का यह राजदर्शन प्रसाद के नाटकों की निजी विशेषता है। कहीं-कहीं तो यह शम पूरे परिवेश पर इस कदर हावी हो जाता है कि नायकत्व बाधित होने लगता है। 'चन्द्रगुप्त' में प्रसाद को अन्तिम अंक का विधान बहुत कुछ इसीलिये करना पड़ा कि प्रकृत कथानायक चन्द्रगुप्त का नायकत्व प्रमाणित-प्रतिष्ठित किया जा सके, किन्तु इतने पर भी चाणक्य की महिमा नायक पर छायी ही रहती है। नाटक के अन्त में निष्कण्टक आर्य-साम्राज्य के साथ कार्नेलिया के रूप में फलप्राप्ति यद्यपि चन्द्रगुप्त को होती है और इस दृष्टि से इसमें शृङ्गार से पुष्ट वीर-रस को ही प्रधान मानना चाहिए, किन्तु चाणक्य की नियामकता इसका अतिक्रमण करके इस पर शम की छाया डाल देती है। चन्द्रगुप्त और कार्नेलिया के पाणिग्रहण में रसरजकता अवश्य है, किन्तु चाणक्य का प्रसन्न मन से साग्रह मौर्य को साथ लेकर तपश्चर्या के लिए चल देना उसकी अपेक्षा कहीं अधिक मर्मग्राही है। यहाँ रसानुभूति बाधित न होकर उस परम आनन्दानुभूति से सम्पृक्त हो उठती है जिसकी ओर रति, उत्साह आदि व्यावहारिक मनोभाव सकेत करते रहते हैं और जो इन सबका आलय रूप है। 'स्कन्दगुप्त' में शम की यह अन्तर्धारा नायक से ही जुड़ी हुई है, अतः वह अपनी इस उदात्त रसानुभूति में सर्वाधिक सहज और अप्रतिम है। नायक के कर्मशील जीवन की वीरोचित सफलता तथा उसकी

रत्यात्मक विफलता—दोनों ही उसके व्यक्तित्व में अन्तर्निहित गम्भीर प्रशान्तता में विलीन हो जाते हैं। देवसेना को विदा देने के पहले स्कन्द में निश्चय ही मनोद्वन्द्व चल रहा था, किन्तु विदा के चरम क्षण में वह प्रकृतिस्थ हो जाता है। 'अज्ञातशत्रु' में शम के सवाहक चरित्रों का एक विशिष्ट वर्ग ही प्रस्तुत कर दिया गया है, जिसके माध्यम से शान्तरस की धारा आरम्भ से ही वीर के समानान्तर प्रवाहित होती रहती है। अन्तिम दृश्य के सुखातिरेक को परम्परागत रसदृष्टि से वर्गीकृत करना कठिन है। अज्ञात की उपलब्धि, पारिवारिक कलह की शान्ति एवं बिम्बसार का सुखातिशय्य—सभी को मिलाकर फलयोग माना जा सकता है, किन्तु क्या वह उसी शम-सवाहक पक्ष की विजय व्यावहारिक प्रतिफलन नहीं है जो मैत्री, करुणा और शान्ति की लोकसिद्ध के लिए आरम्भ से ही सचर्च-शील रहा है और जिसने सभी प्रमुख चरित्रों का नियमन करते हुए उनकी दिशा का निर्धारण किया है। अन्तिम दृश्य के ठीक पहले बिम्बसार को अवसादमयी विरक्ति से परिपूर्ण चित्रित किया गया है, जिसे गौतम के सदुपदेश, वासवी के साहचर्य, और अज्ञात के दुष्कृत्यों का प्रभाव-समवाय कह सकते हैं।

प्रसाद को शम का वह पक्ष प्रिय नहीं जो जीवन से दूर, निर्वेद और सन्यास की ओर ले जाता है। उनकी शम-विषयक धारणा शैवागमीय आनन्दभाव से गहरे जुड़ी हुई है। अतः बिम्बसार के निर्वेद को तोड़ने और मोड़ने के लिए अन्तिम दृश्य की सुखात्मकता का विधान कर दिया गया है। 'जनमेजय का नागयज्ञ' और 'राज्यश्री' में शम की यह सिद्धि विशेष परिस्फुट है। इनमें कर्म का पक्ष मुख्यतः वीर और गौणतः शृङ्गार रस की भावभूमि रचता है, किन्तु पूर्वोक्त नाटकों की तरह वहाँ भी करुणाश्रयी शम नियामक और पर्यवसायी बना रहता है। इस प्रकार प्रसाद के नाटकों का मूल स्वर शम माना जा सकता है, जो आत्मा के अभिनय रूप भाव-वैचित्र्य को निस्तरंग महोदधिकल्प समरसता में एकीभूत कर देता है। इसे लोकानन्द अथवा समाधिसुख भी कह सकते हैं। रस की यह दार्शनिक, आध्यात्मिक और आनन्दवादी विचारणा प्रसाद की निजी विशिष्टता कही जा सकती है।

शान्तरस के काव्यगत औचित्य पर रसाचार्य आरम्भ से ही विचार करते रहे हैं। नाटक के सन्दर्भ में यह प्रश्न और महत्वपूर्ण हो जाता है। इसके विपक्ष में कहा जाता है कि विक्रियाजनक और सार्वजनीन न होने के कारण यह अनभिनेय है और नाटक में अप्रयोजनीय है। शम में समस्त क्रिया-व्यापारों का लय हो जाता है, जबकि अभिनय में वे ही प्रधान होते हैं। फिर, मोक्षाभिमुख अर्थात् राग-द्वेषरहित होने के कारण यह सामाजिको के हृदय-सवाद का विषय नहीं बन सकता। नाट्याचार्य भरतमुनि द्वारा स्पष्ट उल्लेख न किया जाना भी इसके विरोध का एक कारण है। इसे वीर तथा वीभत्स में अन्तर्भुक्त करके भी इसके भी स्वतन्त्र अस्तित्व का निषेध किया गया है। नटों में शम का अभाव मानते हुए भी इसे अनभिनेय कहा गया है। इन

आक्षेपों के समाधान के पूर्व यह कह देना प्रासंगिक होगा कि प्रसाद के किसी भी नाटक में शान्त को अंगीरस के रूप में नहीं प्रस्तुत किया गया है। वस्तुतः वे रसानुभूति की पूर्णता सामरस्य में मानते थे, जिसका आधार और अधिष्ठान शान्त ही हो सकता है क्योंकि उसी में प्रत्यगात्मा के भाव-वैचित्र्य का अभेद समाहार सम्भव है। उनकी दृष्टि किसी रस-विशेष पर न होकर समग्र प्रभाव पर थी। इसीलिए उनके नाटकों में शम सदैव चरम क्षण में सर्वोपरि हो जाता रहा है।

सक्रियता के विचार से उनमें प्रायः सर्वत्र वीररस की और कहीं-कहीं शृङ्गार की प्रधानता है, किन्तु प्रसाद का दार्शनिक मन इन्हें इनके सहयोगी अन्य रसों के साथ आत्यन्तिक रसानुभूति की सामग्री अथवा साधन के रूप में ही देखता है, साध्यरूप में नहीं। अस्तु, प्रसाद के नाटकों की सक्रियता के सन्दर्भ में ये आक्षेप कुछ विशेष महत्व के नहीं। फिर भी, शम के सवाहक चरित्र तो उनके नाटकों में हैं ही, भले ही वे गत्यात्मक (Dynamic or Round) न होकर स्थैतिक (Static or Flat) हों। तब यह कहना आवश्यक हो जाता है कि शान्त के अभिनय में केवल कर्म-संन्यास ही नहीं आता—प्रवृत्तिगत शान्तिप्रियता अथवा क्षुद्र दैनन्दिन सुख-दुःख के प्रति अवज्ञारूप विराग भी इसी की जीवन-भूमियाँ हैं, जो अधिकतर उदात्त नायकों के व्यक्तित्व में रहती हैं और जिनकी भूमिका अन्तर्द्वन्द्वप्रधान नाटकों में प्रायः ही अनिवार्य तथा विशिष्ट रहती है। 'स्कन्दगुप्त' इसका जीवन्त उदाहरण है। उसकी नाटकीय विशिष्टता का सौध विराग की ही नींव पर खड़ा हुआ है। नटों में शम के अभाव को लेकर प्रसाद का कहना है कि नटों में तो किसी भी आस्वाद का अभाव है, इसलिए शान्तरस भी अभिनीत हो सकता है, इसकी आवश्यकता नहीं कि नट परम शान्त, सयत हो ही। अभिनेता का अभिनय में भोक्तृभाव होना अपेक्षित तो है, किन्तु अनिवार्य नहीं। यह बात इस विरुद्ध-तर्क के आधार पर भी सिद्ध की जा सकती है कि वासना रूप में हृदयस्थित रत्यादि वृत्तियों का साधारणीकरण हो जाने पर वे कवि, नट और सामाजिक—तीनों के लिए अभेदभाव से रस रूप में आस्वाद्य हो जाती हैं। अतः ताटस्थ और तादात्म्य—दोनों पद्धतियों से शान्त का अभिनय संभव है।

शान्तरस की रागद्वेषहीनता के प्रसंग में कहा जा सकता है कि इसका आश्रय अनिवार्यतः सन्यासी ही हो, ऐसा नहीं है। जीवोन्मुक्त होकर जीनेवाले भी इसी लोक में होते और उन्हें अन्यों की ही भाँति अभिनय का विषय बनाया जा सकता है तथा बनाया भी गया है। इस सन्दर्भ में भरत का यह विचार महत्वपूर्ण है कि आयु तथा व्यक्तिभेद से विभिन्न रस विभिन्न जनों के लिए आस्वाद्य होते हैं। भरत द्वारा 'डिम' के वर्णन में जो आठ ही रसों का उल्लेख करते हुए इसे छोड़ दिया गया है, वह एक प्रासंगिक बात है, सैद्धान्तिक नहीं। रौद्रप्रधान 'डिम' में शान्तरस के लिए कोई गुजाइश नहीं, अतः उसका नामोल्लेख न होना उचित ही है। अन्यत्र भरत ने 'क्वचित् शमः', 'मोक्षकामः',

‘तपस्विनाम्’ आदि उक्तियों से इसकी ओर संकेत किया है। अभिनवगुप्त ने इन्हीं के आधार पर इसे भरत-सम्मत माना है। वीर तथा वीभत्स में इसके अन्तर्भाव की बात व्यर्थ है। यह एक अतिवादी दृष्टि है, जिसका उत्तर उसी शैली से इस प्रकार दे दिया गया है कि सभी स्थायी भावों की उत्पत्ति शातरस से होती है और उसी में उनका विलय भी होता है। विलय की बात प्रसाद भी मानते हैं, किन्तु उनकी इस मान्यता के पीछे एक सुशृङ्खल, सांस्कृतिक और दार्शनिक तर्कशास्त्र है, दुराग्रहपूर्ण अतिवाद मात्र नहीं। अस्तु, शान्त अन्य रसों की ही भाँति अभिनेय और नाटक में प्रयोजनीय है। प्रसाद के नाटकों में वीर और शृङ्गार के साथ इसकी सर्वातिशायिनी अवस्थिति कुछ विचित्र अवश्य लगती है, किन्तु स्वयं लेखक की रसानुभूतिविषयक दार्शनिक धारणा इसका सुन्दर समाधान दे देती है। इसके शास्त्रीय प्रमाण भी हैं। अभिनव के शब्दों में ‘जहाँ शान्त रस का प्रयोग होता है, वहाँ पुरुषार्थोपयोगी शृङ्गारवीरादि में से एक रस अवश्य होता है और उसी प्रधानभूत शान्तरस में उनका भी आस्वाद होता है।’

इस प्रकार अगाधिभाव न होने पर वीर और शान्त के आस्वाद को परस्पर विरोधी प्रकृति का नहीं माना जा सकता। शान्त की इस विशिष्टता से अपरिचित होने के कारण बहुधा आलोचकों को प्रसाद के नाटकों में रस-व्याघात दिखायी पड़ता है और कभी-कभी आँख मूँदकर नाटकीय सक्रियता के आधार पर वीर या शृङ्गार के अंगी होने की घोषणा कर देते हैं। इस प्रसंग में एक शास्त्रीय अध्ययनकर्ता के कुछ निष्कर्ष दिल-चस्प हो सकते हैं। ‘स्कन्दगुप्त’ का अन्तिम दृश्य उनके सामने ‘रस-सम्बन्धी एक प्रश्न’ खड़ा कर देता है। उनका कहना है कि ‘स्कन्दगुप्त की आद्यन्त कर्मवीरता के अखण्ड सांभ्राज्य में समष्टि-प्रभाव शात के पक्ष में हो ही नहीं सकता’ अतएव शान्त रस का यह आभास उन्हें ‘वर्तमान पाश्चात्य प्रणाली से प्रभावित’ और ‘अनगकीर्तन’ प्रतीत होता है। ‘अज्ञातशत्रु’ में ‘सब अवयवों के रहते हुए भी’ वे शान्त की स्थिति मानने से इनकार कर देते हैं। एक दूसरे विचारक के शब्दों में उनकी यह बात स्वयं भरतमुनि की भी समझ में न आने योग्य है।

प्रसाद के नाटकों में वीर और शृङ्गार रसों का शान्त द्वारा यह अतिक्रमण और आत्म-समाहरण एक व्यापक करुण प्रभाव की सृष्टि करता है। शम की उदात्त मन-स्थिति में ले आनेवाली त्यागवृत्ति करुणामूलक होती भी है। यह करुणा सामान्य दुःख की भावना से परे है, ठीक उसी प्रकार जैसे प्रसाद का आनन्दवाद लौकिक सुखानुभूति से अलग और विशिष्ट हो जाता है। करुणा की यह धारणा उन्हें बौद्धदर्शन से मिली थी। बौद्धमत के इस नैतिक उद्देश्य को प्रसाद ने अपने साहित्य में भावनात्मक सदर्थ दिया है। उनके समग्र साहित्य में व्याप्त जीवनदर्शन की रीढ़ करुणा ही है। आपाततः विरोधात्मक प्रतीत होते हुए भी प्रसाद के आनन्द-सिद्धान्त और करुणावाद में अद्भुत सामंजस्य और पारस्परिक अनुकूलता है। प्रसाद को ‘सुख से सूखे जीवन’ से अरुचि थी, क्योंकि

वह व्यक्तिबद्धता, स्वार्थपरता और निष्क्रियता की ओर ले जाता है। इसीलिए उन्होंने 'भूमा' और 'सामरस्य' के रूप में सुख की विराट् और उदात्त सांस्कृतिक परिकल्पना को अपनी साहित्य-चिन्ता का मूलाधार बनाते हुए उसे परम प्राप्तव्य बताया। आनन्दविषयक यह धारणा उस विराट् आत्मा अथवा ब्रह्म से जुड़ी हुई है जो समस्त अस्तित्व-रूपों का उनकी समस्त द्वन्द्वात्मकता के साथ अधिष्ठान भी है, और लयरूप भी। इस विराट् तक पहुँचने का एकमात्र लोकपथ कर्षणा है।

वैयक्तिक दुःख जब परदुःखकातरता और सहानुभूति से परिष्कृत और प्रोज्ज्वल होकर लोक-सवेदना का रूप ग्रहण कर लेता है, तब उसे कर्षणा की सज्ञा मिलती है। समष्टि की इस मनोभूमि में आकर दुःख की उस वैयक्तिकता का परिहार हो जाता है जो क्लेश, सकोच और स्वार्थवृत्ति का आधारभूत कारण है। इसे इस लोक का मोक्ष कह सकते हैं और यह पूर्वोक्त विराट् आनन्दभाव से जुड़ी हुई है। यही आनन्दमयी कर्षणा प्रसाद-साहित्य का प्रमुख प्रदेय है। 'भूमा' और 'सामरस्य' यदि अन्तिम आध्यात्मिक आदर्श के रूप में प्रतिष्ठित किये गये हैं तो कर्षणा उसकी लोक-भूमिका है। प्रसाद के नाटकों के लोकोत्तर आदर्श-चरित्र व्यापक रूप में इसी से भावित हैं—चाणक्य भी, जिस पर व्यक्तिगत प्रतिहिंसा से ग्रस्त होने का आरोप लगाया जाता है। यदि उसमें प्रतिशोध की वैयक्तिकता ही होती तो केवल मगध सम्राट् नन्द उसका अपराधी नहीं था—उसे सत्त् पददलित और अपमानित करने के लिए प्रयत्नशील राक्षस और उसकी हत्या का प्रयास करनेवाला मौर्य भी उसके प्रतिशोध के विषय बन सकते थे। फिर, उसके व्यक्तित्व के विजय बालुका-सिन्धु में सुधा की एक लहर के समान दौड़ पड़नेवाली सुवासिनी भी उसका प्राप्तव्य हो सकती थी। किन्तु वह सबको क्षमा कर देता है और सब कुछ त्याग देता है। नन्द के विनाश के साथ चन्द्रगुप्त का राज्याधिरोहण जुड़ा हुआ है और चन्द्रगुप्त के सम्राट् होने के साथ राष्ट्र-संरक्षण—अतः वह चाणक्य की एकमात्र निजी प्रतिहिंसा का विषय नहीं। मूलतः चाणक्य ब्राह्मण है, जिसका किसी से द्वेष नहीं। वह क्रूर है, केवल वर्तमान के लिए; भविष्य के सुख और शान्ति के लिए, परिणाम के लिए नहीं। श्रेय के लिए वह स्वयं सब कुछ त्याग देता है और दूसरों से भी उसकी यही उपेक्षा है। चन्द्रगुप्त को मेघमुक्त चन्द्र देखकर उसका रगमच से हट जाना उसके उदार लोकभाव का ही परिचायक है। व्यक्ति को विश्वात्मक बनानेवाली यह लोकमंगलमयी कर्षणा स्वभावतः उस सर्वलयी तथा सर्वात्मक शमभाव की सहयोगिनी है, जिसे दार्शनिकों और साहित्य-मनीषियों ने जीवन का चरम प्राप्तव्य कहा है।

कर्षणा का तत्व एक और भारतीय रसवर्ग में कर्षणरस से जुड़ा हुआ है, और दूसरी ओर पाश्चात्य साहित्यशास्त्र के प्रमुख विवेच्य त्रासदी से। अरस्तू के मतानुसार त्रासदी मानव-जीवन के गंभीर, पूर्ण और विस्तृत कार्य व्यापार का अनुकीर्तन (Imitation) है। इसमें नाट्यकार ऐसी घटनाओं का संयोजन करता है जो कर्षणा और

भय के भावावेगो को उद्दीप्त करके उनका परिष्कार (Catharsis) करने में समर्थ हो । अरस्तू की यह स्थापना प्लेटो के इस विचार का प्रतिवाद और संशोधन करती है कि कवि, जिसमें नाट्यकार भी सम्मिलित है, अनुकृति की अनुकृति करते हैं, उनके विषय और उपकरण कल्पित होते हैं वे रागो के प्रति निवेदन करते हैं, आत्मा के निम्न और उच्छिष्ट अशो को उद्देलित करते हुए उन्हें सपोषण-सम्बल देते हैं और इस प्रकार वे हमारी उन उच्छृंखल एवं असन्तुलित भावनाओं को उद्दीप्त करते हैं जिनकी सामान्य जीवन में वर्जना होनी चाहिए ।

अरस्तू ने कहा कि कवि अथवा नाट्यकार भावावेगो का पोषण नहीं करता प्रत्युत् उन्हें उद्दीप्त करके उनका परिष्कार करता है । परवर्ती विचारको ने अरस्तू के 'कैथार्सिस' की विविध व्याख्याएँ प्रस्तुत की । किसी ने उसे ग्रीक चिकित्साशास्त्र के पारिभाषिक शब्द के रूप में 'विरेचन' के अर्थ में लिया (इग्रम बाइवाटर), किसी ने उसे भावावेगो का परिष्करण या पवित्रीकरण (Purification) माना (लेसिंग) और किसी ने उसे व्यक्तित्व कठ्ठा और भय के उदात्तीकरण (Sublimation) के रूप में स्वीकार किया । कहना न होगा कि ये विविध व्याख्याएँ शब्द भेद से एक ही अर्थ की पुष्टि करती हैं । अरस्तू के इस परिष्करण-सिद्धान्त (Theory of Catharsis) के मूल में वह ग्रीक जीवन दर्शन है, जो चित्तवृत्तियों के निरोध की शिक्षा न देकर उनके सयत् उपभोग के माध्यम से उन पर विजयी होना सिखाता है ।

ग्रीक सस्कृति में संयम और विलास के परस्पर-विरोधी आदर्शों का अद्भुत समन्वय मिलता है । एपोलो और डायनिशस—दोनों ही उनके पूज्य और आदर्श देवता हैं—एक कठोर संयम का प्रतीक है, दूसरा स्वच्छन्द विलास का । प्लेटो ने संयम का एकपक्षीय दृष्टिकोण अपनाया था, अरस्तू ने उसमें प्रवृत्तिगत लालित्य का अभिनिवेश करके एक समन्वित आदर्श प्रस्तुत किया । यह ऐतिहासिक दृष्टि से भी समीचीन था । प्राचीन यूनान में शराब के देवता डायोनियस अथवा बैकस की पूजा बड़े आनन्दोल्लास से होती थी । यह पूजन-समारोह वन्सत के दिनों में हुआ करता था । इसी के कोरस या समूह गान से नाटक का जन्म हुआ । छठी शताब्दी ई० पू० में कैसिपस ने कोरस में संवादों का समावेश किया था । 'ट्रैजेडी' का व्युत्पत्तिगत अर्थ 'अज-गान' भी इस उत्सव से जुड़ा हुआ है, क्योंकि इसमें बकरे की बलि दी जाती थी । इस उत्सव के पीछे यह विश्वास था कि इसके प्रभाव से विगत दोषों, कलंकों एवं पापों से मुक्ति मिलेगी और मृत्यु तक का दर्शन समाप्त हो जायेगा । गिल्बर्ट मरे ठीक ही कहता है कि डायनिशस का यह पूजन-समारोह अपने आप में एक 'कैथार्सिस' या 'कैथार्सिस' था । परिष्करण का यह विचार ग्रीक जीवन दर्शन में परिव्याप्त मिलेगा । नाटक के सन्दर्भ में केवल त्रासदी ही नहीं, कामदी भी इस उद्देश्य की पूर्ति करती है । प्रॉकलस का कहना है कि ट्रैजेडी और कॉमेडी—दोनों ही उन मनोवेगो का विशुद्धीकरण करते हैं, जिनका न तो पूर्ण दमन

सम्भव है और न निरापद भोग । इन्हें अभिव्यक्ति के लिए सम्यक् सरणि चाहिए । नाटकीय प्रदर्शन उन्हें यह अवसर प्रदान करते हैं, जिससे एक लम्बे समय के लिए हम इनके तनाव से मुक्ति पा जाते हैं । अरस्तू का मौलिक अभिप्राय यही है । परिष्कार की इस स्थिति को दुःख-सुख के सामान्य वर्गों में ऐकान्तिक रूप से नहीं रखा जा सकता । जीवन का अन्तिम उद्देश्य आनन्द की उपलब्धि है । परिष्करण-प्रक्रिया से प्राप्त होने वाला मानसिक आह्लाद इसी का कलात्मक प्रतिरूप है । मिल्टन की सुविख्यात त्रासदी 'सैम्सन एग-निस्ट्स' की अन्तिम पंक्तियाँ यही कहती हैं—

His servants He with new acquist
Of true experience from this great event
With peace and consolation hath dismiss
And calm of mind, all passion spent.

भारतीय रसशास्त्र में इस मानसिक आह्लाद का श्रेय करुण-रस को मिला है । त्रासदी के आधारभूत तत्व करुणा और त्रास इसमें विद्यमान रहते हैं । यो भी, ये दोनों सम्बद्ध मनोभाव हैं । करुणा के उदय के लिए व्यक्तिगत या सामाजिक त्रास अथवा वेदना की भूमि का होना अनिवार्य है । इष्टनाश अथवा अनिष्ट-प्राप्ति को करुणा रस का वस्तु-विषय माना गया है, जो निश्चयतः त्रासद स्थिति है । यह स्थिति त्रिधा बतायी गयी है—नियतिकृत, व्यक्तिगत और आदर्शकृत । इसका चरम रूप मृत्यु है, किन्तु उसका घटित होना करुणरस की अवतारणा के लिए अनिवार्य नहीं । त्रासदी में भी मरण अनिवार्य नहीं कहा गया है । उसमें जीवन की विभीषिका के साक्षात्कार के लिए व्यापक परिस्थितियों का संयोजन और अनुकीर्तन होता है और यह साक्षात्कार करुणा और त्रास के विशिष्ट भाव जगाता है । इस प्रकार करुण रस को त्रासदी का सहृदयी कहा जा सकता है । दोनों में समस्तरीय मानवीय मनोभाव अभिव्यक्ति पाते हैं । दोनों का ही सम्बन्ध जीवन के दुःखात्मक और भयावह पक्ष से है और दोनों ही अन्तःचित्त का परिष्कार करते हैं ।

अभिनवगुप्त ने दार्शनिक आधार पर रसानुभूति को मानसिक विश्रान्ति की स्थिति बताया है । उन्होंने 'शाकुन्तलम्' के 'ग्रीवाभंगाभिराम'....' श्लोक का हवाला देते हुए कहा है कि 'भयभीत मृग को देखकर प्रेक्षक को विघ्न-विनिर्मुक्त और विशेष सम्बन्धों से रहित करुणा और भय की अनुभूति होती है । विशुद्ध भावों की यह अनुभूति विश्रान्ति-जनक होती है । इसे ही मानसिक आह्लाद कहा जा सकता है । आनन्दवर्धन का मत है कि करुणरस से मन अधिकाधिक माधुर्य और आर्द्रता को प्राप्त होता है । मन की यही उदात्त स्थिति त्रासदी में 'केथार्सिस' के माध्यम से प्राप्त होती है । कहना न होगा कि प्रसाद ने शैवाग्र्यों के आधार पर जिस सामरस्यपरक रस-दर्शन की अवतारणा की है, उससे त्रासदी अथवा करुणरस के ये सिद्धान्त कुछ अधिक भिन्न नहीं, अन्तिम उद्देश्य को लेकर तो बिल्कुल नहीं । सामरस्य मूलतः दर्शन और अध्यात्म-साधना की चीज है ।

प्रसाद ने उसे जीवन और साहित्य के स्तर पर परिभाषित करने का प्रयत्न किया। अस्तु, उनके नाटको में व्याप्त कृष्णा का तत्व एक ओर त्रासदी और कृष्णरस—पाश्चात्य और पौराणिक नाट्य-दृष्टियों के मेल में है, दूसरी ओर वह रसानुभूति के व्यापक रूप-सामरस्य-का सम्पोषण करता है।

प्रसाद की विचार-दृष्टि उदार और समन्वयशील थी। प्रबल सांस्कृतिक अभिरुचि और तत्परक सदाग्रह रखते हुए भी उन्होंने पश्चिम के महत्वपूर्ण विचारों की चर्चा की है और कई बार उन्हें अपनी कृतियों में भी उभारा है। नाटक के प्रसंग में उन्हें पश्चिम का परिष्करण-सिद्धान्त प्रिय था, किन्तु उसकी निराशावादिता उन्हें ठीक न लगी। वे लिखते हैं—‘सामाजिक इतिहास में, साहित्यसृष्टि के द्वारा, मानवीय वासनाओं को संशोधित करने वाला पश्चिम का सिद्धान्त व्यापारों में चरित्र निर्माण का पक्षपाती है। यदि मनुष्य ने कुछ भी अपने को कला के द्वारा सँभाल पाया तो साहित्य ने संशोधन का काम कर लिया। दया और सहानुभूति उत्पन्न कर देना ही उसका ध्येय रहा और है भी। किन्तु दया और सहानुभूति उत्पन्न करके भी वह दुःख को अधिक प्रतिष्ठित करता है, निराशा को अधिक आश्रय देता है।’

इस दुःखवाद और निराशा का निराकरण उन्हें भारतीय कृष्ण-रस में मिला। भारतीय आर्यों को निराशा न थी। बौद्धिक स्तर पर उनके एक दल ने निश्चय ही ससार में सबसे बड़े दुःख-सिद्धान्त का प्रचार किया, किन्तु वह विशुद्ध दार्शनिक ही रहा। साहित्य में उसे स्वीकार नहीं किया गया। इसीलिए अपने यहाँ कृष्ण-रस में दया और सहानुभूति से अधिक रसानुभूति देखी गयी। कृष्णा से सम्बन्धित इस पाश्चात्य-पौराणिक दृष्टि भेद के पीछे उनके अपने जातीय इतिहास है। ग्रीक और रोमन लोगों को भाग्य और उसके द्वारा उत्पन्न दुःखात्मक स्थितियों से सतत संघर्ष करना पड़ा था, अतः उन्होंने इस जीवन को टूट्टे-झूटा ही मान लिया। अपने घर में सुव्यवस्थित रहने वाले भारतीय आर्यों के सामने स्थापित और प्रतिष्ठित होने की वैसी समस्याएँ नहीं थी, अतः उन्होंने प्रत्येक भावना में अभेद निर्विकार आनन्द लेने में अधिक सुख माना। यही कारण है कि त्रासदी में कथानक की जटिलता और कार्य-व्यापार पर कही अधिक ध्यान दिया गया है। ब्रूनेटियर ने कार्य-व्यापार को संघर्ष का समशील माना। आर्कर इसे चरमसीमा के रूप में देखता है। रोमानी त्रासदी में इस कार्य-व्यापार को मनोजगत् में भी प्रसरित होना पड़ता है। आगे चलकर आभ्यन्तर कार्य-व्यापार ही प्रधान हो गया है। मेटर्लिक तथा बर्नडशा के नाटकों में बाह्य व्यापार का घोर विरोध मिलता है। प्रसाद ने कार्य-व्यापार के इस महत्व को समझा था। कृष्ण की रसात्मकता और भारतीय आनन्दवाद को स्वीकार करते हुए उन्होंने अपनी नाटकीय संरचना में विरोध और संघर्ष को प्रमुखता दी। यह कार्य-व्यापार जटिल है और दुहरा भी। आभ्यन्तर संघर्ष को उन्होंने कम

शेष सभी नाटको में त्रास का परिहार मिलेगा। कहना न होगा कि यह परिहार रसानुभूति विषयक आनन्दवादी धारणा का ही एक सहज परिणाम है।

कण्ठा अपने उदात्त रूप में शम की सहयोगिनी बनकर आनन्दात्मक रसानुभूति का घटक बन सकती है, किन्तु त्रास के लिए वैसा नहीं। प्रसंगतः इतना और कह देना अनुचित न होगा कि त्रासदी में त्रास की अनिवार्य स्थिति मानते हुए भी उसके समग्र प्रभाव को आनन्दात्मक ही कहा गया है। डेविड ह्यूम का कहना है कि त्रासदी का अभिनय आत्मा में प्रबल उद्वेग उत्पन्न करता है, जो कि समग्रतः आनन्दपूर्ण होता है (A strong movement which is altogether delightful)। हेगल उसमें नैतिक-बोध की उपलब्धि का स्थायी आनन्द देखता है। नीत्शे का मत है कि त्रासदी एक उत्कृष्ट कला है जो जीवन में आस्था उत्पन्न करती है। उसमें हम अनिवार्य युद्ध और द्वन्द्व पाते हैं, किन्तु उनकी वास्तविक पीड़ा से हम मुक्त रहते हैं।

प्रख्यात समीक्षक रिचर्ड्स का मनोभाव-सामरस्य (Harmony of Impulses) भी इसी विचार का पोषक है। इसके अनुसार त्रासद प्रक्रियाएं द्वन्द्व और संघर्ष के मध्य विश्रान्ति, सन्तुलन और स्वस्थता को जन्म देती हैं। विरोध भावों को उद्दीप्त करके उन्हें शान्त और समरस बनाने के लिए त्रासदी एक अन्यतम साहित्य-विधा है। लूकस ने जिज्ञासा की मनोवृत्ति के आधार पर इसमें भावभुक्ति का आनन्द देखा है। इस प्रकार त्रासदी का समग्र प्रभाव आनन्दात्मक ही माना गया है। कतिपय विचारक अवश्य ऐसे हैं जो त्रासदी के प्रभाव को दुःखात्मक मानते हैं जैसे रूसो और शपिनहार, किन्तु उनके विचार व्यापक रूप में स्वीकृति नहीं पा सके। अपने यहाँ इसी प्रकार कण्ठरस को राम चन्द्र-गुणचन्द्र, रुद्रभट्ट जैसे कुछ आचार्यों ने दुःखात्मक बताया था और वे भी स्वीकृत नहीं हुए थे। अतः त्रासदी-सिद्धान्त प्रसाद की रसानुभूति विषयक अवधारणा से साम्य रखता है, कम से कम विरोधी तो बिलकुल नहीं है।

सामरस्य-सिद्धान्त के आधार पर प्रसाद ने त्रासदी की अनेक विशिष्टताओं को अपने नाटको में स्थान दिया है। ये नवीनताएं प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से रसानुभूति को प्रभावित करती हैं और रस-सम्बन्धी पुरातन धारणा पर आघात करती हैं। प्रसाद इस व्याघात को समझते थे और उन्होंने ऐसा रस-दृष्टि को युगानुरूप बनाने के लिए ही किया है। इसे हम अगाधि-सम्बन्ध वाले एकतान प्रभाव के विघटन की प्रक्रिया भी कह सकते हैं और नवीन सामरस्य मूलक रसानुभूति का स्थापक भी। बहुधा उनके नाटको में रस एक दूसरे पर घात-प्रतिघात करते हुए मिलेंगे; अधिकतर कण्ठ और शान्त प्रहारक की भूमिका निभाते रहे हैं क्योंकि परिणति में उन्हें ही उभरकर सामने आना था। इस विषय में प्रसाद का स्पष्ट मत है कि रस में फलयोग अर्थात् अन्तिम सन्धि मुख्य है और बीच के भावों में उसे खोजना उसे छिन्न-भिन्न कर देना है।

मध्यवर्ती व्यापार संचारी भावों के प्रतीक हैं और मुख्य रसवस्तु के सहायक मात्र

हैं। यह रसानुभूति निम्नकोटि की नहीं कही जा सकती, क्योंकि इससे मुख्य रस का आनन्द बढ़ता है। अन्वय और व्यतिरेक—दोनों प्रकार से वस्तुनिर्देश किया जाता है। इस प्रकार वे यथार्थवादी नाटकों की परम्परा के भावात्मक घात-प्रतिघात को व्यतिरेक-पद्धति के रूप में स्वीकार कर लेते हैं। यही कारण है कि 'ध्रुवस्वामिनी' में वीर और शृंगार का घात-प्रतिघात चलता रहता है और अन्त में किसी को भी पूर्ण सिद्धि नहीं होती। प्रकटत चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के लक्ष्य पूरे होते हैं किन्तु क्या अन्त में 'उत्साह' अथवा 'रति' की अनुभूति शेष रह जाती है? निश्चयतः नहीं। जो बच रहता है, वह कर्षणात्मक शम से कुछ अधिक भिन्न नहीं। ध्रुवस्वामिनी द्वारा रामगुप्त का विरोध औचित्यपूर्ण अवश्य है, किन्तु अन्ततः रामगुप्त की मृत्यु से प्रेक्षक को कोई विशेष सुख नहीं होता—पुरातन सस्कार बाधक हो ही जाता है। ध्रुवस्वामिनी के प्रति भी हम अन्त तक सहानुभूतिशील बने रहते हैं—रामगुप्त के मरने पर भी। कुल मिलाकर स्थितियों की विडम्बना प्रधान हो जाती है। इसे मानव-जीवन की त्रासद विभीषिका ही कह सकते हैं। 'कामना' में अन्ततः नायिका का मोहभंग भी इसी कोटि के प्रभाव की सृष्टि करता है। शृंगार, वीर और वीभत्स के मनोभाव बीच में उद्बुद्ध और उद्दीप्त होते हैं, किन्तु अन्त में यह सारा उपप्लव ठंडा पड़ जाता है और वह वैचारिक भावना प्रधान हो जाती है, जो विवेक, सन्तोष और कर्षण के माध्यम से आरम्भ से ही पक्ष अथवा प्रतिपक्ष के रूप में चली आ रही थी। 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य की आसक्तिहीन कूटबुद्धि नायक की वीरता पर अन्त तक छायी रहती है। शृंगार को भी वह कल्याणी और मालविका की मृत्यु के द्वारा आहत करती है। अजातशत्रु की वीरता पर कुचक्र, स्वार्थबुद्धि और अविवेक का आवरण पड़ा रहता है।

व्यतिरेक-पद्धति की दूसरी प्रक्रिया व्यक्तिवैचित्र्यमूलक है और यह भी यथार्थवादी धारा की देन है। इसका सर्वश्रेष्ठ उदाहरण 'स्कन्दगुप्त' है, जिसमें नायक का एक साथ शम, उत्साह और रति का आश्रय बना रहता है। प्रवृत्तिगत द्वन्द्व इस नायक की नायिका देवसेना में देखा जा सकता है। प्रणय और स्वाभिमान का ऐसा द्वन्द्व कदाचित् हिन्दी-नाटकों में अन्यत्र न मिलेगा। यदि दोनों के आश्रय भिन्न होते, तो नाटक कर्षण-शमान्त न होकर वीर या शृंगारप्रधान होता। ऐसा न होने के कारण द्रैजिक अन्त अपरिहार्य था। चाहे तो इसे सर्वगुण सम्पन्न त्रासदी-नायको का 'द्रैजिक एरर' या 'एमोण्टिया' मान सकते हैं। स्कन्द में उसकी विरक्ति मूलक उदासीनता और देवसेना में अतिशय स्वाभिमान द्रैजिक चरित्र-दोष के रूप में देखे जा सकते हैं। विजया की महत्वप्रियता उसे ले डूबती है। अन्य नाटकों के प्रमुख पात्रों में भी यह दोष प्रधान या अप्रधान रूप में विद्यमान है। 'चन्द्रगुप्त' में पर्वतेश्वर का दंभ, मालविका की अतिशय अच्छाई तथा कल्याणी का व्यक्तिगत स्वाभिमान द्रैजिक चरित्र दोष ही हैं, जो उन्हें विनाश तक ले जाते हैं। प्रसाद ने अधिकतर इस चरित्र दोष का परिणाम दुःखभोग दिखाया है। 'अजातशत्रु' में बिम्बसार

और प्रसेनजित अपने राज्यमोह के कारण प्रताडित होते हैं। 'जनमेजय का नागयज्ञ' में नायक अपनी क्रोधान्विता और क्रूरता के कारण अनेक बार अवमानना सहता है। 'विशाख' का नरदेव भी जनमेजय की कोटि का है। इसे प्रसाद की समन्वयशील और सद्ग्रहण-भूति का ही निर्देशन मानना होगा।

यथार्थवादी त्रासदियों की प्रमुख चारित्रिक विशेषता उन्हें प्रिय लगी और उसे उन्होंने अपनाया, किन्तु उसका प्रयोग अपने ढंग से किया। नियतितत्व का अभिनिवेश भी उनकी इसी प्रवृत्ति का परिचायक है, जो व्यतिरेक-पद्धति का एक शक्तिशाली उपकरण है। अपने यहाँ शैवागमो में प्रमुखतः और गौणतः बौद्धमत में नियति की अवधारणा विद्यमान है और प्रसाद ने इसे वही से लिया भी है। इसे सयोग ही कहेंगे कि त्रासदी के साथ भी यह नियति अनिवार्यतः जुड़ी हुई है। पाश्चात्य नाटको के उद्गमस्थल यूनान में यह ग्राम धारणा थी कि मनुष्य नियति का दास है और अतिशय प्रयत्न करने पर भी वह उसके पजो से छुटकारा नहीं पा सकता। यह विश्व-शक्ति देवताओं तक का नियन्त्रण करती है। इसके द्वारा कर्म और परिणाम पूर्व-निश्चित कर दिये जाते हैं और अपने लक्ष्य-निर्वाह में यह किसी के भी प्रति दया-माया नहीं दिखाती। कही यह 'दैवी ओरेकल' भविष्यवाणी-के रूप में लक्षित होती है, कही अन्ध होकर मनचाहा शुभाशुभ फल देने वाली और सयोगो आकस्मिकताओं की सृष्टि करने वाली भाग्यदेवी के रूप में प्रकट होती है, कही अति के प्रति प्रतिकारशीला 'नेमिसिस' के रूप में मानवो को दण्डित करती है। और कही उभयथा व्यंग्योक्ति—आइरनी—के रूप में मानव-शक्ति का मखौल उड़ाती है।

प्रसाद के नाटको में नियति का रूप प्रायः इसी प्रकार का है। आधार रूप में उन्होंने शैवागमो से इसे ग्रहण किया था, किन्तु नाटकीय प्रयोगों में यह सम्भावतः त्रासदी की धारणाओं से समरूप होती गयी है। समस्त नाट्यकृतियों में यह तत्व मिलेगा। कही-कही तो इसे अतिरिक्त महत्व दे दिया गया है जैसे 'जनमेजय का नागयज्ञ' में। पराक्रमी जनमेजय बराबर इस विचार से ग्रस्त रहता है कि मनुष्य प्रकृति का अनुचर और नियति का दास है। नियति-तत्त्व की प्रधानता मानवीय शक्ति का महत्व कम कर देती है और वह कठपुतली जैसा हो जाता है। नायक अथवा किसी भी अन्य नाटकीय चरित्र की यह परवश कार्यशीलता रसानुभूति को भी प्रभावित करती है। यदि सब कुछ नियति की ही प्रेरणा से हो रहा है, तो मानव के सारे भाव प्रदर्शन-रूप अथवा अवास्तविक अभिनय मात्र हैं। यही कारण है कि 'नागयज्ञ' में वीररस अपेक्षाकृत अधिक दबा हुआ है। अन्य नाटको में भी यह इसी प्रकार मानवीय कर्तृत्व का नियन्त्रण करती रही है। चन्द्रगुप्त में चाणक्य के हृदय पर भारत की नियति जलद-पटल में बिजली के समान कौंधती रहती है। 'अजातशत्रु' में विम्बसार को प्रत्येक असम्भावित घटना के मूल में इसी का बवडर दिखायी देता है—जल में भँवर के रूप में, स्थल में वात्याचक्र, राज्य में विप्लव, समाज

मे उच्छ्वलता और धर्म मे पाप के रूप में । कर्मठ जीवक इस नियति की डोरी पकड़कर निर्भय कर्मकूप मे कूदने को तत्पर रहता है । इस नाटक मे 'नेमिसिस' और 'आइरनी' का रूप भी विद्यमान है । समुद्रदत्त इस आइरनी का ही शिकार बनकर नष्ट हो जाता है । बिम्बसार को इसके 'नेमिसिस' रूप का अनुभव तब होता है, जब वे कहते है कि प्रवृत्ति दभी मानव को अन्धकार की गुफा मे ले जाकर उसके रहस्यपूर्ण भाग्य का चिट्ठा समझाने का प्रयत्न करती रहती है और वह फिर भी राह पर नहीं आता । 'चन्द्रगुप्त' मे दाण्ड्यायन की भविष्यवाणी देवी ओरेकल का ही एक रूप है । पूर्वाभास को इसी का एक विशिष्ट रूप कह सकते है, जिसका इस नाटक मे बाहुल्य है ।

सयोगतत्व तो प्रसाद के नाटको का सर्वसामान्यतत्व है, विशेषकर परवर्ती नाटको का । उन ६ जटिल और वृहत् कथानको के निर्वहण के लिए इसकी विशेष आवश्यकता पड़ी है । 'चन्द्रगुप्त' मे ज्ञानक्य ठीक उसी समय पहुँच जाता है, जब पर्वतेश्वर आत्म-हत्या करने जा रहा है । राक्षस भी ठीक वक्त पर पहुँचकर सुवासिनी को नन्द की कामुकता का शिकार होने से बचा लेता है । चीते से कल्याणी और चन्द्रगुप्त की रक्षा भी अकस्मात् होती है । 'ध्रुवस्वामिनी' मे चन्द्रगुप्त ऐन मौके पर पहुँचकर ध्रुवस्वामिनी को आत्महत्या से विरत करता है । निश्चय ही सयोगतत्व के ये रूप त्रासदी के दुर्वि-सयोगो से अलग पड जाते है, क्योंकि वहाँ समस्त विडम्बना विषमता—आकस्मिक या कि स्वाभाविक-नायक के प्रति होती है । प्रसाद के नाटको में इसका रूप सामान्य है और इसका फलाफल किसी को भी भोगना पड सकता है । इसका कारण यही है कि प्रसाद त्रासदी का अन्धानुकरण नहीं करना चाहते थे । उन्हें तो समस्त नाटकीय संविधान की समरसता की ओर मोडना था, अतः उन्होंने रसानुभूति के सन्दर्भ मे व्यतिरेक की व्यापक पद्धति अपनायी, जो बहुत कुछ त्रासदी की मान्यताओं से मिलती-जुलती है और उनसे प्रेरित-पोषित होती है ।

प्रसाद प्रबुद्ध साहित्यस्रष्टा थे । उनकी मनीषा गहन और व्यापक थी । अपने श के प्रति सांस्कृतिक आग्रह और अभिर्घच रखते हुए भी उन्होंने अन्यदेशीय विचारों तथा समसामयिक प्रवृत्तियों की अवहेलना नहीं की । ऐसा वे कर भी नहीं सकते थे, क्योंकि संतुलन और सामंजस्य उनका प्रकृतिगत वैशिष्ट्य था । यही कारण है कि सभी विधाओं में उनका कृतित्व अपनी मौलिक विशिष्टता के कारण अलग दिखायी पडता है और नये युग का प्रवर्तन करता है । नाट्य-क्षेत्र में उन्हें पाश्चात्य त्रासदी विषयक धारणाओं, स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों एवं यथार्थवादी विचारों ने आकर्षित किया था । जीवन के वैविध्य, वैचित्र्य और सघर्ष की वास्तविकता के प्रति वे संवेदनशील थे । अतः या तो वे परम्परागत रसदृष्टि का अनुसरण नहीं कर पाये, या फिर उन्होंने अपने स्वतन्त्र दृष्टि का ही परिचय दिया । सैद्धान्तिक स्तर पर उन्होंने रसवाद का समर्थन किया अवश्य है, किन्तु उसे एक दार्शनिक मोड देते हुए । प्रकृत रूप में उसकी यथावत

साहित्यिक अवतारणा उनके उदार संवेदन के अनुरूप नहीं पड़ती थी। परम्परागत नाट्य-सविधान, सन्धियों, अर्थप्रकृतियों और कार्यावस्थाओं के सम्यक् संयोजन पर आवृत्त था और उसी पर रसों की निष्पत्ति निर्भर थी। पाश्चात्य नाट्य-दृष्टि के अभिनिवेश के कारण जहाँ इन तत्वों में विघटन हुआ, वहाँ रसानुभूति भी प्रभावित हुई। ऐतिहासिक वस्तुविषय के साथ वैसे भी रस-दृष्टि को यथावत् रहने में अमुविधा होती है।

प्रसाद के नाटक तो इसके साथ-साथ स्वच्छन्दतावादी भी हैं। शेक्सपीयर ने स्वच्छन्दतावादी त्रासदियों का रूप खड़ा किया था। आगे चलकर गेटे और शिलर ने ऐतिहासिक स्वच्छन्दतावादी त्रासदी की उद्भावना की। इसमें पात्र इतिहास से चुने हुए होते हैं और उनके माध्यम से देश के तत्कालीन राष्ट्रीय, राजनैतिक व सामाजिक संघर्षों को अभिव्यजित किया जाता है। प्रसिद्ध विचारक वॉन का कहना है कि गेटे और शिलर द्वारा उद्भासित ऐतिहासिक नाटक एक नया क्षितिज खोलते हैं, जो अपनी नव्यता में नाटक के इतिहास को पीछे छोड़ देता है। प्रसाद की भी नाट्य-कृतियों ने अपनी नवीनता से हिन्दी-नाटक के इतिहास में एक नया अध्याय जोड़ा था और वे अपनी निजी विशेषता के साथ इस नाट्यवर्ग में रखी भी जा सकती हैं। वही तीव्रता और उग्रता (Violence), वही कर्मशील संघर्ष, वही चरित्र-चित्रण की केन्द्रीयता, वही सम्यगनुबन्धि से मुक्ति, वही अलंकृत भाषा व ललित शैली और वही समग्र प्रभाव का गम्भीर आह्लाद इनमें भी मिलेगा, जो ऐतिहासिक स्वच्छन्दतावादी त्रासदियों में मिलता है। परवर्ती रूपक 'एक घूंट' अवश्य अपने सामान्य चरित्र, सामान्य घटना, वैचारिक द्वन्द्व, व्यक्ति और समाज के घात-प्रतिघात और रगमचीय सरलता व प्राकृतिकता के कारण यथार्थवादी वर्ग में रखा जा सकता है। शेष सारे नाटक पूर्वोक्त वर्ग की ही विशेषताओं से युक्त हैं और उनकी रसानुभूति भी तदनु रूप समग्र प्रभाववाद से भावित है। प्रसाद की अद्वैतपरक आनन्दवादी निष्ठा सिद्धान्त के स्तर पर उसे सामरस्य के रूप में स्वीकार करती है, जिसका रसवर्गीय आधार करुणामूलक उदात्त शम है। भारतीय रस-सिद्धान्त की यह एक नवीन उपलब्धि कही जा सकती है, जिसका विश्लेषण और प्रवर्तन प्रसाद ने ही किया था। आज उनकी स्थापना भले ही पुरानी लगे, किन्तु अद्यतन यथार्थपरक रंग-संरचना का आरम्भ उन्हीं से मानना होगा।

संवाद, भाषा और अभिनय

संवाद नाटक का एकमात्र शैलोगत वैशिष्ट्य है जो उसे अन्य साहित्य-विधाओं से पृथक् करता है। माध्यम की यही विशेषता नाट्यानुभूति की वर्तमानता को चरितार्थ करती है और उसे मचीय योग्यता प्रदान करती है। नाटक का कथ्य संवादात्मक होता है अतः अपने यहाँ नाट्यवृत्त और कथोपकथन को अभिन्न मानते हुए उसे बहुधा 'पाठ्य' शब्द से विवक्षित किया गया। प्लेटो के अनुसार काव्य वर्णनात्मक और अभिनयात्मक दोनों ही हैं। जहाँ कवि स्वयं अपने शब्दों में वर्णन करता है वहाँ वर्णनात्मक और जहाँ कथोपकथन उपन्यस्त करता है, वहाँ अभिनयात्मक।' यो, मूक अभिनय भी नाट्य-कला का ही एक रूप है किन्तु वह कला ही है, साहित्य नहीं। साहित्य के वर्ग में आने के लिए भाषिक माध्यम का होना अनिवार्य है। नाटक का भाषिक माध्यम संवाद है और उसकी यह आधारभूत महत्ता उसके समस्त सभी बड़े दायित्वों के आयाम उद्घाटित कर देती है जिनके निर्वाह के प्रति उसे इतना प्रतिबद्ध होना पड़ता है कि वही उसके अस्तित्व की सार्थकता या अर्थवत्ता बन जाता है। इस गुरु दायित्व के प्रमुख घटक हैं—कथानक, चरित्र और रस। संवाद को यदि नाट्य पुरुष का शरीर कहे तो कथानक, चरित्र और रस उसके प्राण, प्रकृति एवं आत्मा हैं। शरीर की ही भाँति संवाद का यह दायित्व हो जाता है कि वह उन्हे रूपायित करे, सक्रियता दे और अनुभूय बनाये। साथ ही उसे अपने इस मूल धर्म का भी निर्वाह करना होगा कि वह वास्तविक और स्वाभाविक लगे। निश्चय ही संवाद-रचना नाटककार की प्रातमा की कसौटी है।

कथावस्तु के सन्दर्भ में संवादों का दायित्व यह है कि वे उसे व्यवस्थित रूप में सानुक्रम, पूर्वदीप्ति अथवा सूच्य की पद्धति पर प्रस्तुत करें और उसके विकास के सूत्रों का विनियोजन करते रहे। सानुक्रम-प्रस्तुतीकरण का वैशिष्ट्य यह है कि संवादों के माध्यम से कथा आगे बढ़ती रहे, उसमें अवरोध न आने पाये। प्रसाद के नाटकों में प्रासंगिक वृत्तों का आधिक्य होने के कारण इस विशेषता का दुहरे स्तर पर निर्वाह मिलेगा। वे मुख्य उपकथा को आधिकारिक वृत्त के समानान्तर अथवा साथ-साथ उपस्थापित करते रहे हैं। समानान्तर प्रस्तुतीकरण में अधिकतर दृश्यान्तर की पद्धति अपनायी जाती रही है, अतः इसमें संवादों का निजी गुण उनका वृत्तबद्ध होना है। 'अजातशत्रु' में अजात, विम्बसार, छलना, वासवी आदि के संवाद मुख्य कथा को प्रस्तुत करते हैं और मल्लिका, महामाया, बन्धुल आदि के संवाद उपकथा को। दोनों की रचना प्रकृति में विभेद मिलेगा, जिसका आधार कथाओं का प्रकृति-भेद है। 'स्कन्दगुप्त' में इसी

प्रकार स्कन्द, देवसेना और विजया के वृत्तो का विभेद उनकी सवादीय प्रकृति में देखा जा सकता है। उपकथा जब मूल वृत्त से जुड़ती है तब सवादों की भूमिका विशेष महत्वपूर्ण हो उठती है। 'स्कन्दगुप्त' के प्रथम दृश्य में मालव-दूत से स्कन्द की वार्ता इसका एक अच्छा उदाहरण है। स्कन्द का उससे यह कहना 'जाओ निर्भय निद्रा का सुख लो। स्कन्दगुप्त के जाते जी मालव का कुछ न बिगड़ सकेगा' प्रासंगिक कथा को मुख्य कथा से जोड़ने वाला है। तीसरे अंक के पहले दृश्य में देवसेना और विजया के संवाद दोनों की कथादिशाओं के परिवर्तन की पुष्टि करते हैं।

पूर्वदीप्ति की दो शैलियाँ हैं। नाटककार पूर्वघटित वृत्तसूत्रों को सहज कथोपकथनों की त्वरा के द्वारा भी प्रस्तुत करता है और एकाकी स्मरण के रूप में भी। अधिकतर प्रसाद ने प्रथम पदघति अपनायी है। प्रायः प्रत्येक नाटक का पहला दृश्य पूर्ववृत्त को प्रमुख पात्रों के सवादों के माध्यम से प्रस्तुत कर देता है। 'चन्द्रगुप्त' का पहला दृश्य इसका सर्वोत्तम उदाहरण है। 'अजातशत्रु' में भी पारिवारिक कलह की पृष्ठभूमि पहले ही दृश्य की बहस में भलीभाँति उजागर हो गयी है। एकाकी स्मरण में स्वगत अथवा आकाशभाषित जैसी शैली होती है। 'स्कन्दगुप्त' में मातृगुप्त का अपने पूर्व प्रेम और काश्मीर का स्मरण ऐसा ही है। 'अजातशत्रु' में इसी प्रकार मागन्धी और श्यामा अपने पूर्वजीवन का स्मरण करती हुई उसे वर्तमान से जोड़ती हैं। 'द्रुवस्वामिनी' का आरम्भ ही प्रमुख पात्र के आत्मचिन्तन से होता है। कहना न होगा कि वृत्त को प्रस्तुत करने में वार्तालाप की ही पदघति अधिक नाटकीय और औचित्यपूर्ण ठहरती है और, प्रसाद ने अधिकतर उसी का आश्रय लिया है।

सूचनात्मक सवाद प्रायः निर्जीव होते हैं क्योंकि वे प्रत्यक्ष वर्तमान के संवाहक न होकर उसकी पृष्ठभूमि से जुड़े रहते हैं। प्रसाद के नाटकों में प्रायः ही ऐसे दृश्यों की योजना मिलेगी, जिनमें साधारण अथवा मध्यम नाट्य-स्तर के चरित्र अपने वार्तालाप में कथा के अनभिनेय भाग की सूचना देते हैं। 'स्कन्दगुप्त' के प्रथम अंक के तीसरे दृश्य में मातृगुप्त, मुद्गल और कुमार दास के सवाद ऐसे ही हैं। 'नागयज्ञ' और 'चन्द्रगुप्त' में इस प्रकार के सवादों की अधिकता है। जहाँ सूक्ष्म वर्तमान में से स्वतः उमर आता है, वहाँ सवाद की विशेष सफलता कही जायेगी। 'अजातशत्रु' में विरुद्धक का बन्धुल से सहसा यह कहना कि वही दस्यु शैलेन्द्र है—नाटककार के सवाद-शिल्प का एक अच्छा उदाहरण है।

कथानक को आगे बढ़ाना भी सवादों का एक महत्वपूर्ण दायित्व है। यों तो नाटक की समूची कथा ही सवादों के माध्यम से प्रस्तुत की जाती है, किन्तु नाटककार की विशेष योग्यता का परिचय तब मिलता है जब कथोपकथन की प्रकृति ही ऐसी हो कि वृत्त-सूत्रों में गत्यात्मक सक्रियता बनी रहे। 'द्रुवस्वामिनी' में रामगुप्त, द्रुवस्वामिनी और चन्द्रगुप्त के सवाद ऐसे ही हैं। उनकी बातचीत से समस्या उलझती

ही जाती है, जोकि नाटककार का अभीष्ट है। इसी प्रकार 'अज्ञातशत्रु' में विम्बसार जितना ही छलना को समझाने का प्रयास करते हैं, वह उतनी ही उग्रतर होती चली जाती है। 'चन्द्रगुप्त' में चारुण्य के नन्द और पर्वतेश्वर से सवाद इसी कोटि के है। सयोजनात्मक विकास 'चन्द्रगुप्त' में अलका और मालविका, अलका और सिंहरण तथा अलका और पर्वतेश्वर के कथोपकथनों में देखा जा सकता है। 'अज्ञातशत्रु' में श्यामा और शैलेन्द्र की साँठ-गाँठ भी ऐसी ही है। 'स्कन्दगुप्त' में अनन्तदेवी और भटार्क या कि भटार्क, प्रपञ्चबुद्धि और शर्वनाग के संवाद सयोजक विकास का प्रभाव-शाली रूप प्रस्तुत करते हैं। पूर्वाभासी सवाद भी भावी वृत्त की ओर संकेत देकर अपने ढंग से कथानक की प्रगति में योग देते हैं। 'अज्ञातशत्रु' में श्यामा की हत्या के पहले उसका भयानक स्वप्न देखना, शीतल पेय को विष समझना और शैलेन्द्र से धोखा न देने की बात कहना—पूर्वाभासी कथोपकथन का एक अच्छा स्थल है। 'चन्द्रगुप्त' में तो दाड्यायन की भविष्यवाणी नाटक का अन्तिम सत्य बन गयी है। 'स्कन्दगुप्त' में सम्राट कुमारगुप्त की हत्या के पूर्व सैनिक का शर्वनाग से अर्धविचिप्त जैसा वार्तालाप आसन्न विभीषिका का अच्छा पूर्वाभास दे देता है।

चरित्र-व्यञ्जकता सवाद की सर्वाधिक महत्वपूर्ण और सहजतम भूमिका है। पात्रों की उक्तियाँ उनके व्यक्तित्व का वास्तविक परिचय देती हैं, क्योंकि वे जीवन और जगत की वस्तुस्थितियों के प्रति उनकी सहज प्रतिक्रियाओं का सम्प्रेषण करती हैं। 'स्कन्दगुप्त' का पहला ही वाक्य—'अधिकारसुख कितना मादक और सारहीन है' कथानायक की मूल वृत्ति को उद्देह देता है। अज्ञातशत्रु की उग्र उद्धत प्रकृति का परिचय उसके एक ही वाक्य से मिल जाता है—'राजकर मैं न दूँगा'—यह बात जिस जिह्वा से निकली, बात के साथ ही वह भी क्यों न निकाल ली गयी?' छलना भी अपनी बर्बर हिंसकता एक ही वाक्य में अनावृत कर देती है—'मेरी धमनियों में लिच्छिवी-रक्त बड़ी शीघ्रता से दौड़ता है।' 'चन्द्रगुप्त' के नायक का अजेय साहस और आत्म-विश्वास कितने सजीव शब्दों में व्यक्त हुआ है—'अदृष्ट। खेल न करना। चन्द्रगुप्त मरण से भी अधिक भयानक को आर्लिगन करने के लिए प्रस्तुत है। विजय मेरे चिर सहचर।' सवाद के बीच अन्य पात्रों की उक्तियों से मुखर होनेवाली चरित्र-व्यञ्जकता का श्रेष्ठतम उदाहरण चारुण्य के प्रति कात्यायन की इस उक्ति में देखा जा सकता है—'हैंसो मत चारुण्य। तुम्हारा हैंसना तुम्हारे क्रोध से भी भयानक है।' विचारक और दार्शनिक कोटि के पात्रों का व्यक्तित्व उनके व्याख्यानों अथवा व्याख्यानात्मक स्वगतों के माध्यम से प्रकट हुआ है, जो नाटकीय दृष्टि से उतने चुस्त-दुरुस्त न होने पर भी चारित्रिक परिचय देते ही हैं। त्वरापूर्ण और नाटकीय चारित्र-व्यञ्जकता साहसी कर्मठ राष्ट्रवीरों तथा उनके प्रचण्ड प्रतिपक्षियों के सवादों में देखी जा सकती है। 'स्कन्दगुप्त' में अनन्तदेवी और विजया का वार्तालाप इसका एक सुन्दर

उदाहरण है। 'ध्रुवस्वामिनी' में ध्रुवा और रामगुप्त, शकराज और चन्द्रगुप्त के संवाद भी इस दृष्टि से अच्छे बन पड़े हैं। पथभूट पात्रों के अवचेतन को श्रेष्ठता का भी परिचय देने में प्रसाद की संवाद योजना बड़ी सफल है। 'स्कन्दगुप्त' में पृथ्वी-सेन, महाप्रतिहार और दण्डनायक के आत्मघात कर लेने पर पुरगुप्त प्रसन्न होता है, किन्तु उसके षड्यन्त्र का प्रमुख अस्त्र 'मटाक' सहसा ही कह उठता है—'परन्तु भूल हुई। ऐसे स्वामिभक्त सेवक।' 'मटाक' की यह उक्ति उसके भीतरी सत्य को बिजली की चमक के समान चण भर के लिए प्रकाशित कर जाती है। स्कन्दगुप्त द्वारा क्षमा कर दिए जाने पर भी उसकी 'ग्लानि उसके प्रसुप्त अन्तः सत्त्व का परिचय देती है, जब वह प्रपञ्च बुद्धि से कहता है—'मुझे अपमानित करके क्षमा किया। मेरी वीरता पर एक दुर्वह उपकार का बोझ लाद दिया। 'शर्वनाग की भी वास्तविक प्रकृति इसी प्रकार उसके इन शब्दों में प्रकट हुई है—'नापतौल मैं नहीं जानता, मुझे शत्रु दिखा दो। मैं भूखे भेड़िये की भाँति उसका रक्तपान कर लूँगा, चाहे मैं ही क्यों न मारा जाऊँ परन्तु निरीह हूँ—यह मुझसे नहीं -....'।

प्रतिगामी चरित्र-व्ययजकता भी प्रसाद के नाटकों में बड़े सुन्दर रूप में विद्यमान है। इसका रूप 'आयरनी' जैसा है जिसमें दूसरे के लिए कही गई कोई बात अपने ही पर घटित होती है। 'स्कन्दगुप्त' में प्रपञ्चबुद्धि अपनी विफलता पर सिर झुनते हुए कहता है—'इस दुरात्मा स्कन्दगुप्त ने मेरी आशाओं के भण्डार पर अगला लगा दी।' इसमें प्रतिगामी व्ययजना यह है कि कहने वाला स्वयं दुरात्मा है—स्कन्द नहीं। यही प्रपञ्चबुद्धि अन्यत्र शर्वनाग के यह पृच्छने पर कि वह कौन सा धर्म है जिसकी हत्या हो रही है, कहता है—'यही हत्या रोकना, अहिंसा, गौतम का धर्म है। यज्ञ की बलियों को रोकना, करुणा सहानुभूति की प्रेरणा से कल्याण का प्रसार करना।' कथन की विडम्बना यह है कि हत्या रोकने के नाम पर वह नरबलि का आयोजन कर रहा है। कुछ इसी प्रकार की स्थितिपरक चरित्र-व्ययजना 'अजातशत्रु' में समुद्रदत्त और श्यामा के प्रकरण में है। समुद्रदत्त को श्यामा के प्रति यह घृतता भरी औपचारिकता 'तुम्हारे लिए यह प्राण प्रस्तुत है'—उसके लिए बड़ी महँगी पड़ती है, क्योंकि वह अचरश घटित हो जाती है। श्यामा और शैलेन्द्र के प्रसंग में भी प्रसाद ने यही शैली अपनाई है। श्यामा का शैलेन्द्र से यह कहना 'तुम मुझे धोखा तो नहीं दोगे'—उसके जीवन की विडम्बना और विरुद्ध की अविश्वसनीयता को व्यक्त करते हैं क्योंकि उसी समय उसकी हत्या कर दी जाने वाली है। 'कामना' के तृतीयका में क्रूर, दुरवृत्त, प्रमदा और दम्भ के संवाद इसी पद्धति पर रचे गये हैं, जिनसे उ की मौलिक दुष्प्रवृत्तियों का परिचय मिलता है।

रसात्मकता तो प्रसाद के नाटकीय संवादों का निजी गुण है। उनके कवि-मन की आकाँक्षा नाटकों में मुख्यतः रस-व्ययजना के रूप में चरितार्थ हो सकती थी, अतः

सवादो में उन्होंने अपेक्षित भावमयता का समावेश किया है। वीर-रस की भूमिका प्रायः सर्वत्र प्रधान है। पात्रीय कथन से व्यंजित होनेवाली वीरता के स्थल 'स्कन्दगुप्त' (स्कन्दगुप्त, बन्धुवर्मा, परादत्त, चक्रपालित) तथा 'चन्द्रगुप्त' (चन्द्रगुप्त, सिंहरेण, पर्वतेश्वर) में सर्वाधिक हैं और बड़े ही प्रभावशाली हैं। वातालाप के त्वरापूर्ण घात-प्रतिघात से भी प्रसाद ने वीररस की प्रभावपूर्ण व्यञ्जना की है। नाटकीय सजीवता की दृष्टि से सवादो की यह पद्यति विशेष प्रयोजनीय है और प्रसाद ने अधिकतर इसे ही अपनाया है। कुछ स्थल देखे जा सकते हैं—

‘सिकन्दर—(आश्चर्य और क्रोध से) सिल्यूकस !

चन्द्रगुप्त—सिल्यूकस नहीं, चन्द्रगुप्त से कहने की बात चन्द्रगुप्त से कहनी चाहिए ।’
(चन्द्रगुप्त : द्वितीयांक)

‘फिलिप्स—सन्धि राष्ट्र की है। यह मेरी व्यक्तिगत बात है। अच्छा, फिर कभी मैं तुम्हें आह्वान करूँगा ।’

चन्द्रगुप्त—आधी रात, पिछले पहर, जब तुम्हारी इच्छा हो ।’

(चन्द्रगुप्त : तृतीयांक)

‘शकराज—(चकित सा)’ ऐं, यह तुम कौन प्रवचक ?

चन्द्रगुप्त—मैं हूँ चन्द्रगुप्त, तुम्हारा काल । मैं झकेला आया हूँ, तुम्हारी वीरता की परीक्षा लेने ।’
(ध्रुवस्वामिनी : द्वितीयांक)

‘अजातशत्रु’ में विरुद्धक और बन्धुल का संवाद भी इसका एक अच्छा उदाहरण है, किन्तु वहाँ भाषा की स्फीति अपेक्षित सजीवता नहीं उत्पन्न कर पाती। इस पद्धति में शब्द-लाघव अपेक्षित है, जो उत्तरकालीन नाटको में विशेष रूप से देखने को मिलता है। इसी प्रकार प्रसाद ने वीर के प्रमुख सहकारी रस शृंगार को पात्रीय कथन एवं घात-प्रतिघात की सवादीय-सरचना द्वारा प्रस्तुत किया है। ‘अजातशत्रु’ में अजात और वाजिरा, ‘स्कन्दगुप्त’ में देवसेना और स्कन्द, ‘चन्द्रगुप्त’ में सिंहरेण और अलका, सुवासिनी और कार्नेलिया के संवाद दूसरी पद्धति के हैं और ‘स्कन्दगुप्त’ में देवसेना, ‘चन्द्रगुप्त’ में मालविका तथा ‘ध्रुवस्वामिनी’ में कोमा व ध्रुवस्वामिनी की अपनी प्रेमानुभूति-विषयक उक्तियाँ पात्रीय कथन के रूप में घात-प्रतिघात की पद्धति का शृंगार के प्रसंगों में वैसा त्वरापूर्ण रूप नहीं मिलेगा जैसा कि वीरता के प्रकरणों में है। शृंगार रस की प्रकृति के अनुरूप यहाँ प्रसाद की भाषा हृदय के मधु से मीगकर मन्थर पदचपे करने लगी है। इस दृष्टि से ‘चन्द्रगुप्त’ में सुवासिनी और कार्नेलिया का संवाद सुन्दर बन पड़ा है। ‘स्कन्दगुप्त’ में मनो-द्वन्द्व की भूमि होने के कारण देवसेना और जयमाला, देवसेना और विजया, देवसेना और स्कन्द के संवादों में घात-प्रतिघात की भी विशेषता आ गयी है। करुण वातावरण को संरचना में देवसेना का

अन्तिम आत्मकथन अत्यधिक सशक्त है। रोमास की वेदना देवसेना के रूप में मूर्तिमती हो उठी है। समाहारी रस शान्त के प्रस्तुतीकरण में संवाद विचार-प्रधान एवं निस्पृहता की निश्चिततन्त्रता लिए हुए हैं। प्रायः वे सभी लम्बे हैं और वातावरण की समग्रता के कर्णधार होने पर भी तात्कालिक नाटकीयता की दृष्टि से उबाने वाले कहे जा सकते हैं। हास्य-रस के संवादों में प्रसाद ने कई स्तर रखे हैं। 'विशाख' में महापिंगल और 'नागयज्ञ' में काश्यप के संवाद साधारण सामाजिक स्तर के हैं। 'अज्ञातशत्रु' में वसन्तक और 'स्कन्दगुप्त' में मुद्गल के संवाद विदग्धता, विद्वत्ता एवं कथानकीय सम्बद्धता लिए हुए हैं। 'एक घूंट' और 'ध्रुवस्वामिनी' में प्रसाद ने साधारण स्तर के हास्यजनक संवादों में तीखे और महत्वपूर्ण व्यंग्य भर दिये हैं।

प्रसाद के नाटकों में लम्बे संवादों का होना उनकी एक निजी सामान्यता है, जो नाटकीयता की दृष्टि से चिन्त्य और विचारणीय है। इसे दुहराने की आवश्यकता नहीं कि उनके कारण क्रिया व्यापार में शिथिलता आ गयी है। प्रसाद दृश्यपरक प्रभाव को नाट्यसर्जना का अन्तिम लक्ष्य मानते भी नहीं थे। उनके समक्ष सदैव एक सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य हुआ करता था और कृति के समग्र प्रभाव को वे उसी से अनुबद्ध करना चाहते रहे हैं। यही कारण है कि उनके नाटकों में विचारक और दार्शनिक कोटि के महामानवों की एक लम्बी शृंखला विद्यमान है। ये देववर्गीय अथवा उनके अनुवर्ती व्यावहारिक पात्र संस्कृति के सैद्धान्तिक प्रतिनिधि जैसे हैं और उनके कथोपकथन उनकी स्थिति के अनुरूप ही विचार-प्रधान और अनाटकीय हैं। विवाद का विषय सामने आ जाने पर वे अपने सारे तर्क एक साथ रख देना चाहते हैं, जिससे कि उनका प्रतिपाद्य अकाट्य हो सके। 'स्कन्दगुप्त' में ब्राह्मण-बौद्ध-विवाद का प्रसंग ऐसा ही है। धातुसेन की अपनी एक विचार पद्धति है, जो प्रायः सर्वत्र उसके संवादों में तटस्थ चिन्तनशीलता की स्थिति उत्पन्न कर देती है। 'नागयज्ञ' के आरम्भ में मनसा-सरमा तथा कृष्णाजुन के विवाद इस प्रवृत्ति का चरम रूप सामने रखते हैं। 'एक घूंट' का तो पूरा ढाँचा ही बहस की नींव पर खड़ा है। 'कामना' में सतोष और विवेक आवश्यकता से अधिक बोलते हैं। 'अज्ञातशत्रु' में गौतम, मल्लिका और दीर्घकारायण के सैद्धान्तिक प्रतिपादन इसी वृत्ति से ग्रस्त हैं। 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य और कात्यायन का विवाद भी इसी कोटि का है। यहाँ तक तो फिर भी गनीमत है, किन्तु जब इसमें उपदेश की प्रवृत्ति प्रधान हो जाती है तो सम्पूर्ण वातावरण बोझिल एवं असह्य हो उठता है। 'अज्ञातशत्रु' में गौतम और मल्लिका बहुधा यही करते रहे हैं। 'नागयज्ञ' में शौनक और व्यास ने भी यही किया है। द्विधाग्रस्त पात्र भी अधिक बोलने के लिए प्रकृत्या विवश हैं। विम्बसार एक ऐसा ही कमजोर चरित्र है। सूचनात्मक संवाद भी लम्बे हो गए हैं। जीवक, वसन्तक, धातुसेन, मुद्गल आदि अनेकानेक पात्रों ने यही काम किया है।

भावुकता और कवित्व के प्रसंग तो प्रसाद की दुर्बलता है और उन्हें समग्रतः विवृत करने का लोभ वे किसी भी मूल्य पर स्वरण नहीं कर सकते थे। स्कन्द, देवसेना, जयमाला, मातृगुप्त, सुवासिनी, मालविका, कार्नेलिया, अलका, कोमा, ध्रुवस्वामिनी आदि के सवाद उनके व्यक्तित्व के अनुरूप भावात्मक मन्थरता से युक्त है। छद्म भावुकता और आरोपित कवित्व वाले सवाद भी प्रसाद के नाटको में मिल जायेंगे। 'अज्ञातशत्रु' में मदिरा के प्रभाव में उदयन की मागन्धी के प्रति अतिभावुकतापूर्ण काव्योक्ति ऐसी ही है। 'नागयज्ञ' में आस्तीक भी बहुधा अकारण भावुक हो जाता रहा है। इसके विपरीत जहाँ भावावेश की वास्तविक स्थिति है, वहाँ शब्दाधिक्य तथा कवित्व प्रिय लगते हैं। भावेश की स्थिति में प्रायः सभी पात्र अधिक बोलते रहे हैं और उसमें नाटकीय सजीवता की कमी नहीं। विरुद्धक, छलना, अज्ञातशत्रु, जनमेजय, मनसा, चक्रपालित, अनन्तदेवी, विजया, ध्रुवस्वामिनी तथा चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के भावेशपूर्ण कथोपकथन अपनी विशालता के बावजूद जीवन्त हैं। ये संवाद नाटकीय क्रियाव्यापार को गत्यात्मक मूर्तिमत्ता देने वाले हैं—वैचारिक, उपदेशात्मक अथवा विकल्पात्मक चिन्तनाओं की भांति उसमें अवरोध उत्पन्न करने वाले नहीं।

लम्बे स्वगतो की भी प्रसाद के नाटको में अधिकता है, किन्तु उनका नाटकीय औचित्य सवादों की अपेक्षा अधिक है। कवित्व और भावुकता के कतिपय स्थलों को छोड़कर स्वगत कथनप्रायः सर्वत्र महत्वपूर्ण नाटकीय भूमिका प्रस्तुत करते रहे हैं। ध्रुवस्वामिनी के मन का ऊहापोह, स्कन्द का विरक्तिमिश्रित अवसाद, देवसेना की आत्म-यातना, मालविका की भर्मान्तक कष्टा, कोमा के कोमल मन का उद्वेग—तथा इसी प्रकार की अन्य निगूढ़ और विलक्षण मानसिक स्थितियों का वास्तविक प्रत्यक्षीकरण क्या और किसी पद्धति से सम्भव हो सकता था? फिर प्रसाद ने इन पात्रों के आत्मचिन्तन के माध्यम से वस्तु-भूमियों का भी परिचय दिया है। ध्रुवस्वामिनी का आरम्भिक आकाशभाषित जैसा आत्मकथन नाटक के कलह-मूल का परिचय देता है। चारित्रिक ग्रन्थियों को सामने रखने में भी वह पद्धति बड़ी समर्थ सिद्ध हुई है। भटार्क का अनन्तदेवी के विषय में सोचना, शर्वनाग का कामिनी-काचन-कादम्ब के प्रति अपनी लिप्ता प्रकट करना, विजया को असफल भटार्क का परित्याग करके एक बार पुनः स्कन्द को पा लेने की मानसिक तैयारी, प्रपञ्चबुद्धि का अपनी असफलता पर सिर धुनते हुए अपनी प्रकृति का परिचय देना, चाणक्य का सुवासिनी के प्रति अपने लगाव का विश्लेषण, विरुद्धक को श्यामा से छुटकारा पाने की उद्विग्नता, समुद्रदत्त और श्यामा की दुहरी चालें, काश्यप की अर्थलोभी प्रकृति आदि चारित्रिक प्रस्तुतीकरण की बड़ी नाजुक स्थितियाँ हैं जिन्हें मुखर चिन्तन जैसी स्वगत-पद्धति पर ही नाटकीयता दो जा सकती थी।

प्रसाद चरित्र की भीतरी तहों को उनकी वास्तविकता में खोलना चाहते थे,

अतः उन्हें अच्छे-बुरे सभी प्रकार के प्रमुख पात्रों को आत्म-मन्यन का अवसर देना पडा। इन स्वगतो का बडा होना वहाँ अवश्य खटकता है, जहाँ पात्र पर भावुकता बलपूर्वक आरोपित कर दी गई है। विरुद्ध का मल्लिका के विषय मे सोचना, विम्बसार का मानव-जीवन को लेकर आप ही आप तर्क-वितर्क कर उठना, श्यामा की अकारण प्रचण्ड विलास-भावना की अतिरंजनामयी आकाँक्षाएँ, आस्तीक का वसन्ताहुवान, ग्रीक-बाला कार्नेलिया का भारत-प्रेम आदि से सम्बन्धित स्वगत इसी कोटि के हैं और जो अस्वाभाविक है और अकारण ही कथाप्रवाह को बाँधित करते हैं। इसके विपरीत जहाँ नाट्य-स्थिति की सघनता है, वहाँ भावना, कल्पना और कवित्व वस्तु और चरित्र के उत्कर्षक सिद्ध हुए हैं और उनके कारण होनेवाली शब्दवृद्धि प्रीतिकर लगती है। वस्तुतः ऐसी स्थिति मे अभिव्यक्ति का यही रूप सर्वाधिक सहज हो सकता है।

सवादो की भाषा को लेकर प्रसाद पर एकरसतामयी तत्समता, स्फीति, आमि-जात्य तथा अनाटकीयता के जो आरोप लगाये जाते रहे हैं, वे बहुत समीचीन नहीं। नाट्यभाषा के सम्बन्ध मे उनकी अपनी एक अवधारणा है जो साहित्य, कला और संस्कृति के व्यापक मानदण्डों पर आधारित है। उनका कहना है 'कि सरलता और क्लिष्टता पात्रों के भावों और विचारों के अनुसार भाषा मे होगी ही और पात्रों के भावों और विचारों के ही आधार पर भाषा का प्रयोग नाटको मे होना चाहिए, किन्तु इसके लिए भाषा की एकतन्त्रता नष्ट करके कई तरह की खिचड़ी भाषाओं का प्रयोग हिन्दी-नाटको के लिए ठीक नहीं। पात्रों की संस्कृति के अनुसार उनके भावों और विचारों मे तारतम्य होना भाषाओं के परिवर्तन से अधिक उपयुक्त होगा। देश और काल के अनुसार भी सांस्कृतिक दृष्टि से भाषा मे पूर्ण अभिव्यक्ति होनी चाहिए।' यथार्थवादी रंगमंच की भाषिक प्रकृति से वे परिचित थे, किन्तु उसकी सरलता और वास्तविकता की पुकार को वे एक 'फैशन' ही मानते थे, मंच की स्वाभाविक आवश्यकता नहीं।

उनका कहना सही है कि ऐसे दशकों और सामाजिकों की कमी नहीं, जो पारसी-स्टेज की गजलों के शब्दार्थ से अपरिचित रहने पर भी तीन बार तालिया पीटते हैं और दूसरी ओर बिना भाषा के अबोल चित्रपटों के अभिनय मे भाव सहज ही समझ मे आ जाते हैं। उनके मतानुसार अभिनय सुरुचिपूर्ण शब्दों को समझाने का काम रंगमंच के माध्यम से अच्छी तरह कर सकने मे समर्थ है। पात्र की जातीयता तथा उसकी वैयक्तिक संस्कृति के अनुरूप भाषा के प्रयोग की माँग भी कुछ कम बेतुकी नहीं। प्रसाद मध्यकालीन भारतीय नाटकों की संस्कृत-प्राकृतमयी दुहरी भाषा को कृत्रिम मानते हैं। वर्तमान युग की भाषा-सम्बन्धी माग भी वैसी ही है। इस विषय मे उनका कहना है कि 'आज यदि कोई मुगलकालीन नाटक में लखनवी उर्दू मुगलों से बुलवाता है, तो वह भी स्वाभाविक या वास्तविक नहीं है। फिर राजपूतो की राजस्थानी भाषा भी आनी चाहिए। यदि

अन्य असम्भ्य पात्र हैं, तो उनकी जगली भाषा भी रहनी चाहिए। और इतने पर भी क्या वह नाटक हिन्दी का ही रह जायगा। यह विपत्ति कदाचित् हिन्दी नाटको के लिए ही है। 'रगमच' शीर्षक निबन्ध का यह वक्तव्य प्रसाद की दो मान्यताएँ प्रस्तुत करता है। प्रथमतः वे नाट्य-भाषा का स्तरोन्नयन चाहते थे, दूसरे वे भाषा की एकतन्त्रता के पक्षधर थे। प्रसाद के समस्त साहित्यिक भाषा का एक निश्चित प्रतिमान था और यह उनका लेखकीय गौरव ही था कि वे पाठक या दर्शक की भाषिक समझ को समुन्नत करना चाहते थे।

सांस्कृतिक वस्तु-विषय के अनुरूप उनकी भाषा भी परिष्कृत, सुशुद्धिपूर्ण एवं आभिजात्य से सम्पन्न है—भले ही इसके कारण उनके नाटको को अनभिनेय कहा जाए और पाठ्य-वर्ग में रख दिया जाए। यो, विशिष्ट सामाजिकों के बीच उनके नाटको का मंचन भी सफलतापूर्वक किया जाता रहा है और उसमें भाषा का नाटकीय औचित्य भी प्रमाणित होता रहा है। दूसरी मान्यता सवाद-रचना की दृष्टि से विशेष महत्व रखती है। प्रसाद भाषा में पात्र की जातीयता अथवा वैयक्तिक संस्कृति के आधार पर परिवर्तन करना उचित नहीं समझते, क्योंकि इससे भाषा की मूल प्रकृति नष्ट होने लगती है और उसकी 'इमेज' के टूटने का खतरा उत्पन्न हो जाता है। अपने आरम्भिक एकाकी 'प्रायश्चित्त' में पात्रानुरूप भाषा का एक दृश्य में प्रयोग करके मानो उन्होंने इसी भाषिक आराजकता एवं कृत्रिमता का परिचय देना चाहा है। मुहम्मद गोरी और उनके दरबारियों के सवाद की भाषा का एक नमूना ले—

‘बहादुर शफकत। आज सचमुच हिन्दोस्तान हलाली भडे के नीचे आ गया। और यह सब तो एक बात है, दरअसल खुदाये पाक को अपने पाक मजहब को जीनत देना मजूर है। नहीं तो भला इन फौलादी देवजादे हिन्दुओं पर फतह पाना क्या मुमकिन था।’ यह भाषा प्रसादीय तो है ही नहीं, हिन्दी भी इसे नहीं कह सकते। अतिनाटकीयता और अस्वाभाविकता इसकी अतिरिक्त देन है। इसकी तुलना में तो प्रसाद की परिनिष्ठित भाषा कहीं अधिक नाटकोचित और सहज लगती है। जहाँ तक भाषिक एकरसता का प्रश्न है, प्रसाद उससे उत्पन्न होनेवाली ऊब से भलीभाँति परिचित थे और उन्होंने उसमें यथोचित वैविध्य लाने का प्रयत्न किया है। यह वैविध्य भावों और विचारों की प्रकृति के आधार पर भी प्रस्तुत किया गया है और पात्रों के व्यक्तित्व के आधार पर भी। जहाँ उग्र मनोभाव है, वहाँ भाषा में त्वरा, व्यग्र एवं तीखापन है, जहाँ कोमल भावनाएँ हैं वहाँ मन्थरता, कवित्व एवं माधुर्य है और जहाँ वस्तुस्थिति का निवेदन है वहाँ सधी हुई, परिवेशोचित और व्यावहारिक भाषा का प्रयोग किया गया है। संवादों का आकार-प्रकार भी इन्हीं के अनुरूप घटता-बढ़ता रहा है। उग्र प्रकृति वाली स्त्रियों की भाषा में सर्वाधिक तीखापन है। छलना, मनसा और अनन्त देवी की कटूक्तियों का मारक पैनापन उनके व्यक्तित्व का सही रूप प्रस्तुत करता है।

इसके विपरीत कोमल मनोभाववाली युवतियों की भाषा में मसृणता और

मादव है। 'चन्द्रगुप्त' में सुवासिनी और कार्नेलिया का सवाद इसका एक अच्छा उदाहरण है। 'स्कन्दगुप्त' में देवसेना की भाषा में यह गुण आद्योपान्त मिलेगा, क्योंकि उसका व्यक्तित्व बड़े कोमल और जटिल भाव-तन्तुओं से बुना हुआ है। इसी प्रकार वाजिरा, मालविका और कोमा की भाषा भावनात्मक मन्थरता का सौष्ठव लिए हुए हैं। प्रकृति और स्थिति का यही विभेद पुरुष-पात्रों की भाषा में भी वैविध्य उत्पन्न करता रहा है। सरल व्यावहारिक भाषा अधिकतर बहस और युद्ध के प्रसंगों में मिलेगी। 'चन्द्रगुप्त' के द्वितीयांक में पर्वतेश्वर और छद्मवेशी चन्द्रगुप्त आदि का वार्तालाप भाषा की व्यावहारिकता और सच्चिप्तता का एक सजीव निदर्शन है। युद्ध-कालीन वातावरण अनु रूप ही वहाँ भाषा अर्थगर्भ, सच्चिप्त और प्रवेगपूर्ण है। एक भी शब्द आवश्यकता से अधिक न कहा जा सकता है और न ही सुननेवाले के पाम इसके लिए धैर्य अथवा अवकाश है। 'स्कन्दगुप्त' से एक उदाहरण दिया जा रहा है। प्रसंग देवकी की हत्या के षड्यन्त्र का है—

भटार्क—कौन ?

शर्वनाग—नायक शर्वनाग।

भटार्क—कितने सैनिक हैं ?

शर्वनाग—पूरा एक गुल्म।

भटार्क—अन्तःपुर में कोई आज्ञा मिली है ?

शर्वनाग—नहीं।

भटार्क—तुमको मेरे साथ चलना होगा।

शर्वनाग—मैं प्रस्तुत हूँ ; कहाँ चलूँ ?

भटार्क—महादेवी के द्वार पर।

शर्वनाग—वहाँ मेरा क्या कर्तव्य होगा ?

भटार्क—कोई न तो भीतर जाने पावे और न भीतर से बाहर आने पावे।

शर्वनाग—(चौककर) इसका तात्पर्य ?

भटार्क—(गम्भीरता से) तुमको महाबलाधिकृत की आज्ञा पालन करनी चाहिए।

शर्वनाग—तब भी क्या स्वयं महादेवी पर नियंत्रण रखना होगा ?

भटार्क—हाँ।

शर्वनाग—ऐसा।

भटार्क—ऐसा ही।'

(स्कन्दगुप्त : प्रथमांक)

प्रस्तुत वातावरण कुचक्र के कार्यान्वयन का है और सवादी अधिकारी और अधिकृत हैं। दोनों ही दृष्टियों से भाषा में शब्द लाघव अपेक्षित है। इसी प्रकार प्रायः सर्वत्र संकट और तनाव की स्थिति में प्रसाद ने शब्दों के मितव्यय और भाषा की व्यावहारिक सरलता का परिचय दिया है। लम्बे वाक्यों-वाली कवित्वमयी अथवा

तत्सम शब्दावली के घटाटोप-वाली भाषा का प्रयोग प्रसाद ने वही किया है, जहाँ भावानुभूति का कोई नाजुक क्षण है अथवा जहाँ कोई सांस्कृतिक-सैद्धान्तिक स्थापना करनी है। यह बात और है कि प्रसाद के नाटको में उनकी प्रकृति के अनुरूप भावना-मय, अन्त वैचित्र्यपूर्ण एवं मनीषी-वर्ग के पात्रों की अधिकता है। यों, ये पात्र भी स्थिति के अनुरूप भाषा के कई स्तर प्रस्तुत करते ही हैं। चारणक्य की कूटनीतिक भाषा का रूप उसके आत्मचिन्तन की भाषा से बहुत भिन्न है। क्रोधावेश में उसका रूप कुछ और ही हो जाता है। गत्यात्मक चरित्रों के साथ यह वैविध्य सर्वत्र मिलेगा। विरुद्धक, अज्ञातशत्रु, श्यामा, विजया, मटार्क, शर्वनाग, पर्वतेश्वर, चन्द्रगुप्त तथा ध्रुवस्वामिनी ऐसे ही पात्र हैं, जिनके चारित्रिक पहलुओं के साथ भाषा की अनेकविधि सरचनाएँ प्रकट होती रही हैं। भाषा की एकतन्त्रता को सुरक्षित रखते हुए उसकी एकरसता को तोड़ते रहने की प्रवृत्ति प्रसाद की निजी विशेषता कही जा सकती है।

प्रसाद के नाट्य-संवादों में कुछ और भी विशेषताएँ देखी जा सकती हैं, जो नाटकीयता की दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। प्रसाद की नाट्यभाषा से बहुत सन्तुष्ट न रहने वाले प्रख्यात समीक्षक आचार्य शुक्ल को भी इस प्रसंग में उनकी सराहना करनी पड़ी है। उनके लिए यह 'सन्तोष की बात है कि प्रसाद के नाटको में इसके (अभिनय की रोचकता बढ़ाने वाली युक्तियों के) उदाहरण मिलते हैं जैसे कथोदघात के ढग पर एक पात्र के मुँह से निकले शब्द को लेकर दूसरे का प्रवेश।' कथोदघात की युक्ति संवादों में आकस्मिकता की नाटकीयता उत्पन्न कर देती है। स्वगत अथवा कथोपकथन के बीच सहसा चर्चित अथवा सम्बद्ध पात्र उपस्थित हो जाता है और उनके अन्तिम शब्दों को आधार बना कर अपनी बात कहने लगता है। 'स्कन्दगुप्त' में शर्वनाग देवकी की हत्या से होने वाली पदोन्नति के मुखों की कल्पना करते हुए जिस समय अपने आप से यह कहता है—'देख-सामने सोने का संसार खड़ा है', उसी समय उसकी पत्नी रामा यह कहते हुए प्रवेश करती है 'पामर ! सोने की लका राख हो गई।' 'चन्द्रगुप्त' के पहले दृश्य में सिंहारण चारणक्य से बातें करते हुए कहता है 'शीघ्र भयानक विस्फोट होगा' और उसी समय आम्भीक वहाँ पहुँच कर पूछता है—'कैसा विस्फोट ? युवक, तुम कौन हो?' 'अज्ञातशत्रु' में ऐसे स्थल अनेक हैं। विम्बसार मानव की महत्वाकांक्षा और उसके पतन पर विचार करते हुए जैसे ही यह वाक्य कहता है—'नीचे से ऊँचे चढ़ना ही चाहता है, चाहे फिर गिरे तो भी क्या' वैसे ही छलना यह कहते हुए प्रवेश करती है—'और नीचे के लोग वही रहे।' इसी प्रकार अन्यत्र विम्बसार बासवी से बातें करते हुए जब संसार की प्रत्येक असमावित घटना के मूल में बवंडर देखता है, तभी छलना अपने को बवंडर घोषित करती हुई प्रकट हो जाती है।

वाक्चातुर्य और वाग्विदग्धता प्रसाद के संवादों की दूसरी प्रमुख विशेषताएँ कही जा सकती हैं। वाक्चातुर्य के अन्तर्गत तात्कालिक संवाद-पटुता, तर्क-शक्ति

और प्रत्युत्पन्नमतित्व को लेना चाहिए। 'ध्रुवस्वामिनी' में शिखर स्वामी के संवाद इस विशेषता को सर्वाधिक प्रकट करते हैं। ध्रुवस्वामिनी को शक-शिविर में भेजने के लिए वह राजनय की जैसी व्याख्या करता है—उसका प्रत्याख्यान कम से कम तर्कों से संभव नहीं। उसका वाक्कौशल देखें—'मैं कहूँगा देवि, अवसर देखकर राज्य की रक्षा करने वाली उचित सम्मति दे देना ही तो कर्तव्य है। राजनीति के सिद्धान्त में राष्ट्र की रक्षा सब उपायों से करने का आदेश है। उसके लिए राजा, रानी, कुमार और अमात्य सबका विसर्जन किया जा सकता है, किन्तु राज-विसर्जन अन्तिम उपाय है।' परिषद के आयोजन और अन्ततः उसके सुरक्षित रह जाने के मूल में उसका यह वाक्चातुर्य ही है। 'स्कन्दगुप्त' में प्रपञ्चबुद्धि का वाग्जाल शर्वनाग को बाँध ही लेता है। सिंहरण और आम्भीक, शर्वनाग और रामा, विजया और देवसेना, अनन्तदेवी और विजया के संवादों में भी यह गुण विद्यमान है। 'स्कन्दगुप्त' में शर्वनाग और रामा तथा 'अजातशत्रु' में श्यामा और समुद्रवत् के संवाद इसी प्रकार के हैं। 'चन्द्रगुप्त' में तो ऐसे स्थलों का बाहुल्य है, क्योंकि उसमें कर्मशीलता और तज्जन्य त्वरा ही प्रधान है। यो, बहस के प्रसंग प्रायः सभी नाटकों में हैं और उनमें खण्डन-मण्डन की क्रिया बहुत कुछ वाक्चातुर्य के सहारे आगे बढ़ती रही है। वाग्विदग्धता अपेक्षाकृत अधिक व्यापक और गंभीर गुण है। वाक्पटुता सीखी जा सकती है, किन्तु विदग्धता व्यक्ति के सांस्कृतिक स्तर से स्वतः उद्भूत होती है। इसमें व्यक्ति की प्रकृति, उसके संस्कार, उसकी बहुज्ञता, उसके लोकानुभव और उसकी वैयक्तिक संस्कृति की भूमिका प्रधान होती है। 'ध्रुवस्वामिनी' का रामगुप्त कदाचित् प्रसाद का सर्वाधिक वाग्विदग्ध चरित्र है। वह प्रसाद की उपेक्षित चरित्र-सृष्टि है, अन्यथा वह अपेक्षाकृत अधिक सहानुभूति का पात्र था। राजोचित विलास के आभिजात्य ने जहाँ उसे अकर्मण्य बना दिया है, वहाँ उसे बौद्धिक प्रगल्भता एवं विदग्धता भी दी है। उसकी कुछ उक्तियाँ लें—

'विचित्र हो चाहे सचित्र, अमात्य, तुम्हारी राजनीतिज्ञता इसी में है कि भीतर और बाहर के सब शत्रु एक ही चाल में परास्त हो।'

'दोनों ओर से घिरा रहने में शिविर और भी सुरक्षित है। मूर्ख चुप रह।'

'युद्ध तो यहाँ भी चल रहा है, देखता नहीं, जगत् की अनुपम सुन्दरी मुझसे स्नेह नहीं करती और मैं हूँ इस देश का राजाधिराज।'

'तुम सुन्दर हो, ओह, कितनी सुन्दर, किन्तु सोने की कटार पर मुग्ध होकर उसे कोई अपने हृदय में डुबा नहीं सकता।'

शिखरस्वामी की इस उक्ति में भी विदग्धता है—'मेघ-संकुल आकाश की तरह जिसका भविष्य घिरा हो, उसकी बुद्धि को तो बिजली के समान चमकना ही चाहिए।' खड्गधारिणी की विदग्धता बल्लरी के माध्यम से ध्रुवस्वामिनी को प्रोत्साहित करने में देखी जा सकती है। 'स्कन्दगुप्त' में स्कन्द, परावत्त, देवसेना, मातृगुप्त

और धातुसेन के सवादो में यह गुण देखा जा सकता है। प्रथमांक के प्रथम दृश्य में स्कन्द और परादत्त तथा द्वितीयांक के प्रथम दृश्य में देवसेना और विजया के सवाद वाग्वैदग्ध्य से युक्त है। परादत्त को यह गुण लम्बे राजकीय अनुभव से प्राप्त हो गया है और देवसेना को उसकी संगीतप्रियता से। दानो की उक्तियों में तदनुरूप दृढ़ता और कोमलता मिलेगी। देवसेना जैसी कलाजनित विदग्धता 'चन्द्रगुप्त' की सुवासिनी में भी है। कान लिया से उसका रोमानी वार्तालाप उसकी इस विशेषता का यथावत् परिचय देता है। गंभीर-कोटि के पुरुष-पात्रों में चाणक्य और स्कन्दगुप्त इस दृष्टि से उल्लेखनीय हैं। चाणक्य का काटगयन और सुवासिनी से वार्तालाप उसके इस वैशिष्ट्य को सामने रखता है। स्कन्द पर दुहरे दायित्व का बोझ होने के कारण उसकी विदग्धता को प्रकट होने का अधिक अवसर नहीं मिल सका। फिर भी अन्तिम दृश्य में उसके ये वाक्य इस विशेषता का परिचय दे ही देते हैं ... 'मालवेश-कुमारी देवसेना की क्या आज्ञा है?' इस नन्दन-वन की वसन्त श्री, इस अमरावती की शची, स्वर्ण की लक्ष्मी तुम चली जाओ ऐसा मैं किस मुंह से कहूँ? ... और किस वक्कठोर हृदय से तुम्हें रोकूँ?' मातृगुप्त कवि है, अतः उसके सवादों में इस गुण का हाना स्वभाविक ही है। उसकी अमृत-सरोवर, स्वर्ण-कमल, पुखराज का महल, नवनीत की पुतली आदि की सश्लिष्ट कल्पना कवित्वमयी तो है ही उसकी वाग्विदग्धता का भी परिचय देनेवाली है। विदूषक-कोटि के दो प्रमुख पात्रों—वसन्तक और मुद्गल में भी वाग्विदग्धता है। प्रसाद ने इनकी चारित्रिक संरचना बड़े मनोयोग से की है और इन्हें केवल मजाकिया नहीं बनने दिया है। ये विनोदी हैं, किन्तु इनका विनोद इनके पाण्डित्य और राजकीय अनुभवों से सीमा हुआ है। वसन्तक को प्रगल्भता 'अजातशत्रु' के प्रथमांक में उसके और जीवक के वार्तालाप में देखा जा सकती है। मुद्गल की विदग्धता उसके और मातृगुप्त के परिहास में भली प्रकार प्रकट हुई है। धातुसेन की विदग्धता में व्यंग की तीखी चुटकियाँ हैं। कुमारगुप्त से उसका वार्तालाप इस दृष्टि से अत्यन्त पैना बन पड़ा है।

'चन्द्रगुप्त' के आरंभिक दृश्य में आम्भीक के प्रति सिंहारण की उक्तियों में प्रखर व्यंग्य की विदग्धता देखी जा सकती है। चाणक्य ने भी पर्वतेश्वर और नन्द पर बड़े तीक्ष्ण व्यंग्य किये हैं। 'ध्रुवस्वामिनी' में रामगुप्त को कई बार तीखें व्यंग्य सहने पड़े हैं।

सवादों को जीवन्त, सशक्त एवं नाटकीय बनाने के लिए प्रसाद ने कुछ और भाषिक युक्तियाँ अपनायी हैं। अपूर्ण वाक्य रचना, वाक्यवक्रता, विशेषण-बाहुल्य, शब्दावृत्ति, प्रतीकात्मक व्यंजना, सूक्तिकथन एवं मुहावरों का प्रयोग ऐसी ही भाषिक

प्रविधियाँ है। अपूर्ण वाक्य उद्विग्न और आवेशपूर्ण मन-स्थिति के प्रस्तुतीकरण में सहायक सिद्ध हुए हैं। विजया का उद्विग्न और प्रत्यावर्तित मनोभाव देखें—

‘इतना रक्तपात और इतनी ममता, इतना मोह-जैसे सरस्वती के शोषित जल में इन्दोवर्ग का विकास।’ (स्कन्दगुप्त : पंचमांक)

रूपगविता मागन्धी के आहत दर्प का उद्वेग इसी प्रकार प्रकट हुआ है—

‘इस रूप का इतना अपमान सो भी एक दरिद्र मिच्छु के हाथ।’

(अजातशत्रु : प्रथमांक)

अनन्तदेवी का कृत्रिम दुःखावेश भी—

‘इस शत्रुपुरी में असहाय अबला इतना-आह।’ (स्कन्दगुप्त : प्रथमांक)

और चन्द्रगुप्त को यह वीरोचित निर्भीकता—

‘आधीरात, पिछले पहर, जब तुम्हारी इच्छा हो।’ (चन्द्रगुप्त : तृतीयांक)

चाराणक्य भी अपने निर्देशों में कम से कम शब्द व्यय करता है—

‘मेरी सम्मति है कि तुम शीघ्र तच्चशिला का परित्याग कर दो। और सिंहहरण, तुम भी।’ (चन्द्रगुप्त : प्रथमांक)

स्वगतो में यह प्रवृत्ति अधिक मिलेगी, क्योंकि वे वस्तुतः मौन विचारणा का सवहन करते हैं जो भाषिक दृष्टि से विश्रुत खल होती ही है। ‘द्रुवस्वामिनी’ का यह आकाशमाषित ऐसा ही है—

‘सीधा तना हुआ, अपने प्रभुत्व की साकार कठोरता, अभ्रभेदी उन्मुक्त शिखर

‘यह कैसा इन्द्रजाल ! जिधर देखो कुबड़े, बौने, हिजड़े, गूंगे और बहरे ..।’ वक्रतापूर्ण वाक्य-रचना भी पात्र की उद्विग्न मन-स्थिति की व्यंजना करती है, किन्तु इसमें अपूर्ण वाक्यों की कल्पनाशक्ति और भावमयता के स्थान पर भाषिक सामर्थ्य की ही प्रधानता रहती है। नारी-पात्रों में यह वक्रता अधिक मिलेगी, क्योंकि उनमें व्यंग्य और कटाक्ष की प्रतिभा विशेष होती है। कुछ स्थल दिये जा रहे हैं—

‘शकराज ! तुम रूठी हुई सी क्यों बोल रही हो ?

कोमा—रूठने का सुहाग मुझे मिला कब ?’ (द्रुवस्वामिनी : द्वितीयांक)

‘श्यामा—राजरानी होकर और क्या मिलना था, केवल सापत्न्य ज्वाला की पीडा !...शैलेन्द्र, लो यह अपनी नुकीली कटार..।’ (अजातशत्रु : द्वितीयांक)

‘धातुसेन—अमागा मनुष्य सन्तुष्ट है—बच्चों के समान। (स्कन्दगुप्त : प्रथमांक)

विशेषणों का बाहुल्य प्रसाद की भाषा का एक सामान्य लक्षण है। कथ्य के प्रभाव की अभिवृद्धि के लिए ही वे ऐसा करते रहे हैं। आवेशपूर्ण, कवित्वमय तथा लम्बे वक्तव्यों में यह प्रवृत्ति अधिक मिलेगी। बिम्बसार का एक वाक्य लें—

‘यदि मैं सम्राट न होकर किसी विनम्र लता के कोमल किसलयों के झुरमुट में एक अधखिला फूल होता...।’ (अजातशत्रु : तृतीयांक)

शब्दाडम्बर से किसी को प्रभावित करने के प्रसंग में भी इस पद्धति का आश्रय लिया गया है—

‘अनन्तदेवी -सूचीभेद्य अन्धकार में छिपनेवाली रहस्यमयी नियति का प्रज्वलित कठार नियति का-नील आवरण उठाकर भाँकने वाला ।’

(स्कन्दगुप्त : प्रथमांक)

उदात्त-वर्ग के पात्रों की भाषा में विशेषणों का बाहुल्य मिलेगा । अग्नेजी ढग के वाच्यविन्यास ने भी विशेषणों की वृद्धि में सहयोग किया है । देवसेना का यह वाक्य ऐसा ही है—

‘ससार में ही न चत्र से उज्ज्वल-किन्तु कोमल-स्वर्गीय संगीत की प्रतिमा तथा स्थायी कीर्ति सौरभ वाले प्राणी देखे जाते हैं ।’

‘चन्द्रगुप्त’ में कल्याणी की यह उक्ति भी इसी ढग की है—

‘पिता जी, पर्वतेश्वर-उद्दड पर्वतेश्वर ने-जो मेरा अपमान किया है ...।’

शब्दावृत्ति नाटकीयता के प्रभाव-वर्धन में सहायक सिद्ध हुई है । इससे कथ्य के केन्द्रीय बिन्दु की सम्पुष्टि होती है और उक्ति में बल आ जाता है । इसका रूप सामान्य भी है और पर्यायात्मक भी । सामान्य शब्दावृत्ति में कुछ शब्दों का अन्तराल आ जाने से कथ्य की शक्ति और बढ़ गयी है । निरन्तर और मान्तराल आवृत्तियों के उदाहरण लें ।

‘शकटार—दुःख । दुःख का नाम सुना होगा...।’ (चन्द्रगुप्त : तृतीयांक)

‘सिहरण-हा-हाँ रहस्य है । ...खोल देने का रहस्य है । ...कदापि नहीं, मालव कदापि बन्दी नहीं हो सकता ।’

(चन्द्रगुप्त : प्रथमांक)

पर्यायपरक आवृत्ति से वक्तव्य में प्रवाह का गुण उत्पन्न हो गया है—

‘मल्लिका—प्रजा के साथ आप इतना छल, इतनी प्रवंचना और कपट-व्यवहार रखते हैं ।

(अज्ञातशत्रु द्वितीयांक)

‘भटाक—बाहुबल से, वीरता से और अनेक प्रचण्ड पराक्रमों से ही मुझे भगध के महाबलाधिकृत का माननीय पद मिला है ।

‘भटाक—यह क्रूर-कठोर नर-पिशाच मेरी सहायता करेगा ।’

(स्कन्दगुप्त : प्रथमांक)

पर्यायवत् वाक्य-संरचना भी प्रभाव-पुष्टि के लिए की गयी है—

‘अनन्तदेवी—उसकी आँखों में अमिचार का सकेत है, मुस्कराहट में विनाश की सूचना है, आधियों से खेलता है, बातें करता है—बिजलियों से आलिंगन ।’

(स्कन्दगुप्त : प्रथमांक)

इस शब्दावृत्ति में अग्नेजी पद्धति की वाक्य रचना ने भी योगदान किया है । ‘अज्ञातशत्रु’ में छलना का यह वाक्य अपनी संरचना में अग्नेजी का प्रभाव लिये हुए है—

‘वह भिखमगो का जो अकर्मण्य होकर राज्य छोड़कर दरिद्र हो गए हैं—उपदेश नहीं ग्रहण करने पावेगा।’

प्रतीकात्मक शब्दावली का प्रयोग कवित्व एवं भाषिक चमत्कार उत्पन्न करने के लिए किया गया है। ‘स्कन्दगुप्त’ में मातृगुप्त का काश्मीर और मालिनी से सम्बन्धित अतीत को स्वर्णकमल, भ्रमर वशी, सौरभ, पराग, स्वप्न, नवनीत-प्रतिमा, पोखराज का महल, किरण आदि छायावादी प्रतीको के माध्यम से संकेतित करना इस युक्ति का एक सम्पूर्ण उदाहरण है। ‘अज्ञातशत्रु’ में विरुद्धक भी इसी प्रकार मल्लिका के विषय में कुसुम के माध्यम से अपने भाव प्रकट करता है। ‘कामना’ और ‘एक घूंट’ में तो पात्रों के नाम ही प्रतीकात्मक रखे गये हैं। यो, प्रसाद ने सामान्यतः सर्वत्र पात्रों के नामकरण में उनकी चारित्रिक विशेषताओं को ध्वनित करने की सावधानी बरती है। छलना, शक्तिमती, विरुद्धक, प्रपञ्चबुद्धि, विजया, देवसेना, अनन्तदेवी आदि ऐसे ही नाम हैं, जो व्यक्तित्वाची होते हुए भी ध्वन्यर्थ का गुण रखते हैं। प्रतीकधर्मी शब्दों की द्वयर्थकता नाटकीय वस्तुभूमि से जितनी अधिक जुड़ी हुई होगी भाषा उतनी ही सार्थक एवं प्रभावमयी हो उठेगी। ‘अज्ञातशत्रु’ में श्यामा को यह उक्ति इसका श्रेष्ठतम उदाहरण है—

‘स्वर्ण-पिंजर में भी श्यामा को क्या वह सुख मिलेगा—जो उसे हरी डालो पर कसैले फलों को चखने में मिलता है ? मुक्त नील गगन में अपने छोटे-छोटे पक्ष फैलाकर जब वह उड़ती है तब जैसी उसकी सुरीली तान होती है, उसके सामने तो सोने के पिंजड़े में उसका गान क्रन्दन ही है। (द्वितीयांक)

मुहावरो का प्रयोग भाषा को व्यावहारिक जीवन्तता देने के उद्देश्य से किया गया है। भाषा की यह विशेषता प्रखर और विदग्ध पात्रों की उक्तियों में अधिक मिलेगी।

जिन नाटकों में सक्रियता की त्वरा है, उनकी भाषा में मुहावरो की अधिकता है। प्रसाद के पास वर्णों के विशेषण-विपर्यय, लाक्षणिकता, व्यंजनाशक्ति आदि अनेक साधन विद्यमान थे, अतः उन्होंने स्वभावतः मुहावरो को आनुपातिक एवं उचित स्थान ही दिया है। परवर्ती एवं प्रौढ़ नाटकों में छायावादी काव्यभाषा की युक्तियाँ ही अधिक मिलेंगी। कुछ स्थल देखे जा सकते हैं—

‘भ्रमगल का अभिशाप अपनी क्रूर हंसी से इस दुर्ग को कपा देगा।’

‘मेरी दुर्देशा का पुरस्कार क्या कुछ और है ?’

‘बीरता जब भागती है ।’

(ध्रुवस्वामिनी)

‘प्रजा के साथ आप इतना छल... कपट व्यवहार रखते हैं। अन्य हैं।’

‘मनुष्य... शासन चाहता है, जो... ध्येय है, उसका एक शीतल विश्राम है।

(अज्ञातशत्रु)

‘इसकी आँखों में काम-पिपासा के संकेत अभी उबल रहे हैं। अतृप्ति की चंचल प्रबंचना कपोलों पर रक्त होकर क्रीड़ा कर रही है।’ (स्कन्दगुप्त)

‘वह सामने कुसुमपुर है, जहाँ मेरे जीवन का प्रभात हुआ था मैं अविश्वास, कूटचक्र और छलनाओं का कंकाल, कठोरताओं का केन्द्र... भयानक रमणीयता है।

(चन्द्रगुप्त)

सूक्तियों के माध्यम से प्रसाद ने जीवन के शाश्वत सत्यों को अभिव्यक्ति दी है। नाटक के सन्दर्भ में इनका वैशिष्ट्य यह है कि ये मात्र सिद्धान्त-कथन न रहकर कर्म से सम्पुष्ट और चरितार्थ हो चुकी हैं, अतः इनकी वास्तविकता अधिक विश्वसनीय है। एक प्रकार से इसे भाषिक अर्थान्तरन्यास की पद्धति कह सकते हैं। प्रायः सभी नाटकों में मार्मिक, जीवन के वास्तविक अनुभव से सींभी हुई और अपनी भाषिक संरचना में संचिप्य तथा सौष्ठवपूर्ण सूक्तियाँ विद्यमान हैं—

‘स्मृति जीवन का पुरस्कार है।’

‘महत्वाकांक्षा का मोती निष्ठुरता की सीपी में रहता है।’

‘आत्म-सम्मान के लिए मर मिटना ही दिव्य जीवन है।’ (चन्द्रगुप्त)

‘एक दुर्धन नारी-हृदय में विश्व-प्रेल्लिका का रहस्यबीज है।’

‘जहाँ हमारी सुन्दर कल्पना आदर्श का नीड बनाकर विश्राम करती है, वही स्वर्ग है।’

‘भविष्यत् का अनुचर तुच्छ मनुष्य केवल अतीत का स्वामी है।’

कष्ट हृदय की कसौटी है।’

(स्कन्दगुप्त)

‘वाक्सयम विश्व मैत्री की पहली सीढ़ी है।’

‘जिसे काल्पनिक देवत्व कहते हैं ‘‘वहीं तो सम्पूर्ण मनुष्यता है।’ (अजातशत्रु)

‘मनुष्य प्रकृति का अनुचर और नियति का दास है।’

(नागयज्ञ)

उदात्त प्रकृति के पात्रों के संवादों में जीवन के उच्चादर्शों को प्रस्तुत करने वाली सूक्तियों का बाहुल्य है। प्रसाद के अनुभव सम्पन्न एवं मननशील व्यक्तित्व का उनसे वास्तविक परिचय पाया जा सकता है।

प्रसाद की नाट्य-भाषा को अपेक्षाधिक कवित्वपूर्ण एवं एकरस कहा जाता रहा है। यह आरोप अपने आप में एकांगी है। वस्तुतः विकास-क्रम और वस्तु-भूमि की दृष्टि से उनकी भाषा के अनेक स्तर हैं और उनमें यथेष्ट वैविध्य है। प्रसाद के नाटकों में लम्बे और काव्यमय संवाद ही नहीं हैं, प्रसंगानुसार उनमें चित्र और अत्यन्त संचिप्य कथोपकथन भी हैं। ‘स्कन्दगुप्त’ में भटार्क और शर्वनाग का वार्तालाप इसका एक अच्छा उदाहरण है। ‘नागयज्ञ’ और ‘चन्द्रगुप्त’ में तो इसी प्रकार के संवादों का आधिक्य है। विकासक्रम की दृष्टि से ‘विशाख’ तक प्रसाद की भाषा और उनके संवाद बहुत कुछ अपरिपक्व हैं और उन पर भारतेन्दु-युग की छाप स्पष्ट है। पारसी-मंच की पद्यात्मक

सवाद-पद्धति भी उनमें मिल जायेगी। 'अजातशत्रु' तक में एकाधिक स्थलों पर पद्यों का अनवसर प्रयोग मिल जायेगा—'स्कन्दगुप्त' में भी एक स्थल पर जनता छन्दबद्ध आहि-त्राहि करती है, किन्तु वे पहले के सस्कार के अवशिष्ट अन्तिम चिन्ह-मात्र हैं नाटककार की सहज प्रवृत्ति के बोधक नहीं। प्रसाद अपनी कमियाँ पहचानते थे और हर अगली कृति में वे उनसे उबरते रहने के लिए सचेष्ट और सावधान रहे हैं। 'अजातशत्रु' उनकी भाषा के प्रकृत रूप का प्रथम निदर्शन है, यद्यपि उसमें कई दृष्टियों से लचरपन है। उसके बाद की कृतियों में भाषिक शैथिल्य दृढ़ता रहा है और उसमें वाङ्मयीय तथ्यपरकता आती गयी है। 'स्कन्दगुप्त' की कथाभूमि के अनुरूप उसकी भाषा कवित्वपूर्ण है और चन्द्रगुप्त की तथ्यपरक। 'ध्रुवस्वामिनी' में इन दोनों गुणों का मंजुल समन्वय है। न एक शब्द अधिक और न ही कम। यदि प्रसाद के नाटकों की भाषा का विचार इस ऐतिहासिक एवं वस्तु-प्रकृति के परिप्रेक्ष्य में किया जाए, तो उसमें विसंगति के स्थान पर सहजता और सौष्ठव ही अधिक मिलेंगे।

शब्द-समूह की दृष्टि से प्रसाद की नाट्यभाषा का रूप विशद है। ऐतिह्य और सांस्कृतिक वस्तुभूमि के अनुरूप उन्होंने एक बड़ी सख्या में प्राचीन पारिभाषिक शब्दों को ग्रहण किया है। स्कन्धावार, गुल्म, वाहिनी, गणतंत्र, महाबलाधिकृत, नासीरमेना, प्रकोष्ठ, वल्गा, प्रणिधि, दण्डाधिकरण, अभिसन्धि, विग्रह, शिविका, शिविर, दुर्गंतोरण, युद्ध-परिषद्, गणमुख्य, विषयपति, महानायक, खड्गधारिणी, महादेवी, राजमहिषी, राजमाता, महासन्धि, विग्रहिक, महाप्रतिहार, चक्रप आदि युद्ध और प्रशासन से सम्बन्धित अनेकानेक शब्द प्रसाद की नाट्यकृतियों में विद्यमान हैं, जो अतीत में व्यवहृत होते थे। सामरस्य, भूमा, ऋत, अमृत, स्वस्त्ययन, कृत्या, छिन्नमस्ता, देवकुलिक, नियति, अनात्मभव, बोधिसत्त्व, महाकरुणा आदि शब्द दर्शन और धार्मिक व्यवस्था से सम्बद्ध हैं। वसन्तोत्सव, आपानक, देवपुत्र, आर्यपुत्ररमभट्टारक, ब्रह्मस्व, रंगशाला, व्यवस्था, विनय, कुलवृद्ध, आदि शब्द उस समय की राजकीय सामाजिकता से सम्बन्धित हैं। इसी प्रकार उन्होंने अतीत की भौगोलिक शब्दावली को व्यापक रूप में ग्रहण किया है।

अपनी भाषा को देशकाल के अनुरूप बनाने का प्रसाद ने हर सभ्य प्रयास किया है और उन्हें सफलता मिली है। प्रस्तुतीकरण की उनकी अपनी भाषा उनके युग के श्रेष्ठतम परिनिष्ठित स्तर का प्रतिनिधित्व करती है। सही तो यह है कि उन्होंने ही हिन्दी के परिनिष्ठित रूप की अवधारणा प्रस्तुत की और अपनी गद्य-कृतियों में उसे माध्यम बनाकर चरितार्थ किया। यदि आज का आलोचक उस पर छायावादी होने का आरोप लगाता है, तो उसका क्या उत्तर हो सकता है। फिर, प्रत्येक साहित्यकार की अपनी विशिष्ट रचि भी होती है जिसका न्याय पाने के प्रसाद सही हकदार हैं।

प्रसाद के नाटको पर प्रायः ही यह आरोप लगाया जाता रहा है कि वे रंग-धर्मी नहीं हैं या कि उनमें अभिनेयता की कमी है। इस आरोप के आधार भी अनेकविध हैं जैसे भाषिक साहित्यिकता, बौद्धिकता का अनिरेक, नाटकीय गत्यात्मकता की कमी, सवादों और स्वगतों का बड़ा होना, जटिल एवं लम्बी वाक्य-रचना, कथा-भार, दृश्यों और पात्रों का आधिक्य आदि आदि। प्रायः इन सभी की चर्चा पहले हो चुकी है और उनके औचित्य-अनौचित्य का विश्लेषण किया जा चुका है। यहाँ मेरा मन्तव्य प्रसाद और हिन्दी रंगमंच के सन्दर्भ में इस आरोप की सगति-विसंगति की परख करने का है। स्वयं प्रसाद ने इस दिशा में पर्याप्त मनन किया था और अपनी नाट्य-सर्जना से उत्पन्न होनेवाला इन प्रतिक्रियाओं की वे निश्चित पूर्वकल्पना कर चुके थे। कदाचित् इसीलिए उन्होंने अपने नाट्य-विषयक निबन्धों एवं नाटकों की भूमिकाओं में अपनी मान्यताएँ स्पष्ट कर देना आवश्यक समझा। पहले उन्हें देख लेना ठीक होगा।

प्रसाद के समय में हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं था। प्रायः सत्तर वर्ष पहले से पारसी थियेटर ही इस क्षेत्र में अपना प्रभुत्व जमाये हुए था। सामान्य दर्शकों के लिए उसमें सब कुछ था, किन्तु साहित्य-रसज्ञों के लिए उसमें सस्ती नाटकीयता और फूहड़ मझैती के अतिरिक्त कुछ नहीं था। यह सही है कि विकल्प के अभाव में अनेक प्रमुख प्रारम्भिक हिन्दी-नाटक इस मंच के माध्यम से प्रस्तुत किये गये और इसके रंग-शिल्प ने अनेक नाटककारों के साथ प्रसाद जैसे प्रबुद्ध स्रष्टा को भी एक महत्वपूर्ण सीमा तक प्रभावित किया, किन्तु यह एक सामयिक मजबूरी ही थी और साहित्य-जीवी वस्तुतः इसके घटिया और निम्नस्तरीय प्रदर्शनों से अत्यधिक विचुम्ब थे। भारतेन्दु ने इसकी समझता में हिन्दी का रंगमंच निर्मित भी किया, जिसके माध्यम से तत्कालीन अनेक नाटक अभिनीत किये गये। उनकी परम्परा में एकाधिक नाट्य-संस्थाएँ बनीं और इस प्रकार हिन्दी के मंच की एक परिकल्पना चरितार्थ होने लगी थी, किन्तु भारतेन्दु के बाद यह सारा सम्भार बिखर गया।

भारतेन्दु जितने प्रबुद्ध नाटककार थे, उनमें ही प्रबुद्ध रंगनेता और निर्देशक भी। उनके जैसे त्रिमुखी व्यक्तित्व के अभाव में हिन्दी का अपना रंगीय आन्दोलन निष्प्राण हो गया। तब फिर उसी पारसी-स्टेज और उससे प्रभावित नवोदित चित्रपटों का बोलबाला। प्रसाद 'रंगमंच' निबन्ध में लिखते हैं—'हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं है। जब उसके पनपने का अवसर था, तभी सस्ती भावुकता लेकर वर्तमान सिनेमा में बोलनेवाले चित्रपटों का अभ्युदय हो गया और फलतः अभिनयों का रंगमंच नहीं-सा हो गया। साहित्यिक सुरुचि पर सिनेमा ने ऐसा धावा बोल दिया है कि कुरुचि को नेतृत्व करने का सम्पूर्ण अवसर मिल गया है। उन पर भी पारसी स्टेज की गहरी छाप है।' पारसी रंगमंच के विषय में उनकी धारणा यह है—'..... पारसी स्टेज ने अपना अमानक ढंग बन्द नहीं किया। पारसी स्टेज में दृश्यों और परिस्थितियों के संकलन

की प्रधानता है। वस्तुविन्यास चाहे कितना ही शिथिल हो, किन्तु अमुक परदे के पीछे वह दूसरा प्रभावोत्पादक परदा आना ही चाहिए। कुछ नहीं तो एक असबद्ध फूहड़ भडैती से ही काम चल जायगा।'

यथार्थवादी रंगमंच की माँग को भी वे बहुत उचित नहीं मानते क्योंकि उसमें केवल जीवन का विरूप यथार्थ प्रस्तुत किया जाता है, जबकि उदात्तता और महानता का भी एक यथार्थ जीवन में है, जो अपेक्षाकृत अधिक रचनात्मक है। उसके रंगशिल्प की कृत्रिमतामया रूढ़ि पर वे व्यंग्य करते हैं—'दृश्यों की योजना साधारण होने पर भी खिड़की के टूटे हुए काँच, फटा परदा और कमरे के कोने में मकड़ी का जाला दृश्यों में प्रमुख होते हैं—वास्तविकता के समर्थन में।' इस प्रकार प्रसाद के समय में हिन्दी का अपना रंगमंच नहीं था और जो कुछ था, वह उनके मनोनुकूल नहीं था। उनके आलोचकों ने यह तथ्य नहीं समझा—'पुकार होती है आलोचकों को, हिन्दी में नाटकों के अभाव की। रंगमंच नहीं है, ऐसा समझने का कोई साहस नहीं करता। क्योंकि दोष-दर्शन सहज है।' तब फिर प्रसाद की रंग-कल्पना का आधार क्या है? इस प्रश्न का उत्तर पाने के लिए हमें उनके ऐतद्विषयक निबन्धों विशेषकर 'रंगमंच' शीर्षक निबन्ध को थहाना होगा।

प्राचीन भारतीय नाट्यविधि और रंगमंच का प्रसाद ने बारीकी से अध्ययन किया था और उसमें उन्हें अभिनेयता के व्यापक आयाम मिले थे। 'रंगमंच' की कुछ पक्तियों से इसे समझा जा सकता है..... 'भारत में दोनों तरह के रंगमंच होते थे। एक तो वे, जिनके बड़े-बड़े नाट्य मन्दिर बने थे और दूसरे चलते हुए रंगमंच जो काठ के विमानों से बनाये जाते थे।.....नाट्यमन्दिरों के भीतर स्त्रियो और पुरुषों के सुन्दर चित्र भीतर पर लिखे जाते थे और उनमें स्थान-स्थान पर वातायनों का भी समावेश रहता था। नाट्य मण्डप के कच्चाएँ बनाई जाती थी, जिनमें अभिनय के दर्शनीय गृह, नगर, उद्यान, ग्राम, जंगल, पर्वत और समुद्रों का दृश्य बनाया जाता था।.....दृश्यों का विभाग करके नाट्य-मण्डप के भीतर नकी इस तरह से योजना की जाती थी कि उनमें सब तरह के स्थानों का दृश्य दिखलाया जा सकता था; और जिस स्थान की वार्ता होती थी, उसका दृश्य भिन्न कच्चा में दिखाने का प्रबन्ध किया जाता था। स्थान की दूरी इत्यादि का भी संकेत कच्चाओं में उनकी दूरी से किया जाता था।.....आकाशगामी सिद्ध विद्याधरो के विमानों के भी दृश्य दिखलाये जाते थे।तो यह मानना पड़ेगा कि रंगमंच इतना पूर्ण और विस्तृत होता था कि उसमें बैलों से जुते हुए रथ और घोड़ों के रथ तथा हेमकूट पर चढ़ती हुई अप्सराएँ दिखलाई जा सकती थी।' वर्तमान रंगमंच से असन्तुष्ट प्रसाद को अतीत के इस व्यापक रंगशिल्प का आधार मिल गया था और उनको नाट्य-संरचना इसी से भावित है।

उनकी मंचीय परिकल्पना के अनुसार दृश्य-बाहुल्य, काल-विस्तार, स्थल-वैविध्य,

सूच्याधिक्य आदि सहज अभिनेय है। वर्तमान स्टेज यदि उन्हें प्रस्तुत करने में अक्षम हैं, तो यह उसकी कमी है—उसके लिए नाटककार अपने को छोटा क्यों करे। रगमच को नाटक के अनुसार विकसित होना चाहिए। उनका स्पष्ट मत है—‘रगमच की बाध्य-बाधकता का जब हम विचार करते हैं तो उसके इतिहास से यह प्रकट होता है कि काव्यों के अनुसार प्राचीन रगमच विकसित हुए और रगमचों की नियमानुकूलता मानने के लिए काव्य बाधित नहीं हुए। अर्थात् रगमचों को ही काव्य के अनुसार अपना विस्तार करना पड़ा और यह प्रत्येक काल में माना जायेगा कि काव्यों के अथवा नाटकों के लिए ही रगमच होते हैं। काव्यों की सुविधा जुटाना रगमच का काम है। क्योंकि रसानुभूति के अनन्त प्रकार नियमबद्ध उपायों से नहीं प्रदर्शित किये जा सकते और रगमच ने सुविधानुसार काव्यों के अनुकूल समय-समय पर अपना स्वरूप-परिवर्तन किया है।’

इसी से सम्बन्धित दूसरी बात स्रष्टा के अह की है। प्रसाद मंच और दर्शक के स्तर को उठाना चाहते थे, न कि उसके लिए अपने स्तर को गिराना। डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने उनके मन्तव्य को इन शब्दों में प्रस्तुत किया है—‘मेरी रचनाएं तुलसीदास शैली या आगा ह्यूश की व्यावसायिक रचनाओं के साथ नहीं नापी तौली जानी चाहिए। मैंने उन कम्पनियों के लिए नाटक नहीं लिखे हैं जो चार चलते अभिनेताओं को एकत्र कर, कुछ पैसा जुटाकर, चार परदे भगनी मांग लेती हैं और दुष्टात्री अठन्नी के टिकट पर इक्के वाले, खोबे वाले और दूकानदारों को बटोर कर जगह-जगह प्रहसन करती फिरती हैं। ‘उत्तर रामचरित’, ‘शकुन्तला’ और ‘मुद्रा राक्षस’ नाटक कभी न ऐसे अभिनेताओं के द्वारा अभिनीत हो सकते और न जनसाधारण में रसोद्रेक के कारण बन सकते। उनकी काव्य-प्रधान शैली कुछ विशेषता चाहती है। यदि परिष्कृत बुद्धि के अभिनेता हो, सुहृदि-सम्पन्न सामाजिक हो और पर्याप्त द्रव्य काम में लाया जाय, तो ये नाटक अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न कर सकते हैं।

भाषा के सम्बन्ध में भी प्रसाद की यही दृष्टि है। उनके मतानुसार अभिनय सुरचिपूर्ण शब्दों को समझाने का काम रगमच से अच्छी तरह कर सकता है, अतः सामान्य दर्शक की रुचि अथवा चलतू स्टेज की सस्ती लोकप्रियता के विचार से भाषा का सौरस्य और उसकी एकतन्त्रता नष्ट करना ठीक नहीं। पात्रों की सांस्कृतिक के अनुसार उनके भावों और विचारों में तारतम्य लाना भाषा-परिवर्तन की अपेक्षा अधिक आवश्यक है। फिर, देश और काल के अनुसार भी सांस्कृतिक दृष्टि से भाषा में पूर्ण अभिव्यक्ति होनी चाहिए। भाषा की सरलता की पुकार का कोई अर्थ नहीं। पारसी-स्टेज पर गायी गयी गजलों के शब्दार्थों से अपरिचित रहकर भी सामान्य दर्शक तालियाँ पीटता है और दूसरी ओर अबाल चित्रपटों के भी अभिनय में भाव सहजैव प्रत्यक्ष हो

जाते हैं। अतः प्रसाद किसी भी दृष्टि से अपना नाट्य-स्तर गिराना नहीं चाहते थे। उनकी सर्जना नाट्यधर्मी है, न कि लोकधर्मी।

प्रसाद के नाटको का कथ्य भी कम नाटकीयतापूर्ण नहीं। विरोध-तत्त्व और उससे सम्बद्ध क्रिया-व्यापार की तीव्रता एवं सघनता उसमें रोमांचक मचीय आकर्षण उत्पन्न कर देती है। प्रायः सभी नाटको में दुरमिसन्धि, षडयन्त्र और युद्ध की भीषण परिस्थितियाँ विद्यमान हैं। द्वन्द्व का दुहरापन उन्हें अतिरिक्त नाटकीयता प्रदान करता है। पात्रों की जीवन्तता भी इसका एक महत्वपूर्ण उपकरण है। प्रसाद के पात्र इतने सजीव और वास्तविक हैं कि उनकी छाप सामाजिक के हृदय पर अमिट हो जाती है। ऐतिहासिक वृत्तों का युगीन सन्दर्भ एक अतिरिक्त नाट्यगुण की सृष्टि करता है। सामाजिक के लिए यह व्यञ्जना एक गहरा आकर्षण रखती है। अपने इस नाटकीय तथ्य के प्रस्तुतीकरण को भी प्रसाद ने रंगधर्मी बनाने का निरन्तर प्रयास किया है। अभिनय और रंगमंच की अस्वाभाविक लगने वाली रूढ़ियों का वे परित्याग तथा प्रतिस्थापन करते रहे हैं। सूत्रधार, नटी, नान्दी, भरतवाक्य आदि की पारम्परिक पद्धति से उन्हें कुछ भी लगाव नहीं था, क्योंकि वे अतिरिक्त और आरोपित अभिनय लगते हैं। भरतवाक्य के निवेश की मूल प्रेरणा से वे अवश्य जुड़े थे, क्योंकि उनका कथ्य सांस्कृतिक था जिसके मूल में उदात्त मंगल-भावना का होना अनिवार्य है। आरम्भिक नाटको में उन्होंने भरतवाक्य का प्रयोग किया, किन्तु परवर्ती और प्रौढ कृतियों में उन्होंने उसका रूप बदल दिया है। 'अजातशत्रु', 'चन्द्रगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी' के समापन में भरतवाक्य की आत्मा विद्यमान है, किन्तु इस रूप में वह नाटकीय व्यापार का अंग हो गयी है, आरोपित और अतिरिक्त मंगलपाठ जैसी नहीं लगती। प्रस्तुतीकरण को स्वाभाविक और वास्तविक बनाने का उनका प्रयास 'ध्रुवस्वामिनी' में पूर्णता प्राप्त कर सका है, जिसमें अधिकांश मंच-सज्जा मंचस्थ पात्रों द्वारा अभिनय के ही दौरान और नाटकीय क्रिया व्यापार के अवयव-रूप में निर्मित की गयी है—उसके लिए अतिरिक्त व्यवस्था और पटपरिवर्तन की आवश्यकता नहीं होती। 'एक घूंट' का भी प्रस्तुतीकरण प्रायः ऐसा ही है। अन्य प्रमुख नाटको में वस्तु-भार, पात्राधिक्य और दृश्य-बाहुल्य के कारण यह पद्धति व्यवहार्य नहीं थी, अतः वहाँ अन्य युक्तियों से यह प्रभाव उत्पन्न किया गया है। ये युक्तियाँ वस्तुविन्यास, दृश्य विधान, क्रिया व्यापार, सवाद-सरचना एवं पात्र-सृष्टि से सम्बन्धित हैं, जिन पर विचार किया जा चुका है।

प्रभावी और रोमांचक दृश्यों का विधान प्रसाद के नाटको की एक महत्वपूर्ण विशेषता है। उनके नाटको का दृश्य-फलक व्यापक है और उसमें वैविध्य का आकर्षण है। राजकीय परिवेश के ही अनेक दृश्य मिलेंगे। राजप्रासाद, प्रकोष्ठ, अन्तपुर, चन्द्रातप, राजसभा, परिषद्, दुर्ग, शिविर, स्कन्धावार, मन्त्रालयगृह, रणभूमि, राजपथ,

बन्दीगृह, रंगशाला, विलास-कानन आदि के दृश्य राजोचित और ऐतिहासिक परिवेश को उसके विविध रूप-रंगों में उभार देते हैं। सामाजिक और धार्मिक सन्दर्भों में उन्होंने नगर प्रान्त, नगरपथ, बीथी, कुटीर, भवन, मंदिर, चैत्य, मठ, खेत, आश्रम, स्तूप आदि के दृश्य रखे हैं। प्राकृतिक दृश्यों में वन, उपवन, वनपथ, नदी तट, बाढ़, अग्नि, समुद्र, पर्वत, फूल-मंडप, वृक्ष-कुंज, पराङ्कुटीर, फूलों का द्वीप, छायादार वृक्ष आदि की प्रधानता है। दृश्यों की यह अनेकविधता दर्शक के लिए रजनकारिणी है। इनके मंचन में विशेष असुविधा भी नहीं होगी। प्रसाद ने कदाचित् इसी दृष्टि से वातावरण-प्रधान मंच-सज्जा रखी है। प्रत्येक नाटक का अपना एक सीमित वातावरण है और उसमें थोड़े-बहुत परिवर्तनों के साथ अनुरूप दृश्य रखे गये हैं। 'कामना', 'नागयज्ञ' और 'एक घूंट' में प्राकृतिक दृश्यों का प्राधान्य है, 'विशाख' और 'राज्यश्री' में सामाजिक-धार्मिक वातावरण की प्रधानता है—शेष ऐतिहासिक नाटकों में राजकीय परिवेश के दृश्य हैं। इन्हें विभिन्न घरातलो वाले यूनिट' दृश्यबन्ध पर आसानी से प्रस्तुत किया जा सकता है। सीढियों, ढलानों एवं चबूतरो के आकार वैचित्र्य एवं व्यवस्था-कौशल से अधिकतर दृश्यों के प्रस्तुतीकरण की समस्या हल हो जाएगी। कुछेक पदों का भी उपयोग कलात्मक पद्धति पर किया जा सकता है।

रोमांचक दृश्यों की योजना प्रसाद ने प्रायः प्रत्येक नाटक में की है और इसके मूल में निश्चय ही पारसी-स्टेज से प्रेरित सामाजिक रुचि है। प्रसाद ने जन-साधारण की दिलचस्पी को भरसक तृप्त करने का प्रयास अपने ढंग से किया है। यही कारण है कि उन्होंने अग्निदाह, बाढ़, तरगायित समुद्र, श्मशान, उत्कापात, आधी, अमावस्या की कुचक्रमयी निशा, घोर तान्त्रिक अभिचार एवं साहसपूर्ण अभिसार के दृश्यों का विनियोजन पूरी सतर्कता के साथ किया है। द्वन्द्व युद्ध, सामूहिक युद्ध, हत्या एवं आत्महत्या के प्रसंग भी प्रायः सभी प्रमुख नाटकों में विद्यमान हैं, जो अपना मंचीय आकर्षण रखते हैं।

पारसी-रंगमंच में आधो, पानी, आग, अन्धकार और रक्तपात के दृश्यों की प्रधानता रहती थी, क्योंकि ये अपनी असामान्यता और भयावहता के कारण दर्शक को चमत्कृत करने की योग्यता रखते हैं। प्रसाद ने पारसी-मंच के स्थूल भद्देपन की विगर्हणा करते हुए भी उसकी इस चमत्कार प्रधान लोकप्रियता को अपने नाटकों में अनिवार्यतः स्थान दिया है। आकस्मिक, असामान्य एवं अतिप्राकृतिक दृश्यों का भी समावेश उन्होंने इसी दृष्टि से किया है। 'प्रायश्चित्त' में संयोगिता की छाया-प्रतिमा का उभरना, 'नागयज्ञ' में मनसा के मन्त्रबल से खाडवदाह के विभीषिकापूर्ण अन्तः दृश्य का प्रत्यक्षीकरण, 'स्कन्दगुप्त' में प्रपञ्चबुद्धि की शव-साधना, 'विशाख' और 'राज्यश्री' की यक्षवाणी, 'चन्द्रगुप्त' में शकटार का भूमि-सन्धि तोड़कर सर्प के समान बाहर निकलना और 'ध्रुवस्वामिनी' में धूमकेतु का उदय मंचीय नाटकीयता की दृष्टि

से बड़े सशक्त एव प्रभावी दृश्य है। 'चन्द्रगुप्त' में दो बार मंच पर व्याघ्र की अवतारणा भी ऐसा ही आकर्षण रखती है। अग्निदाह का रोमांचक दृश्य 'नागयज्ञ' का प्रमुख मंचीय आकर्षण है—आरम्भ में खाडवदाह और अन्त में नागयज्ञ। 'विशाख' में राजप्रासाद में आग लगायी गयी है और 'अजातशत्रु' में मागन्धी के जलते हुए महल की लपटें दिखायी देती हैं। 'कामना' में द्वीपवासियों का विलास के प्रभाव में आकर जंगल में आग जलाकर मांस भूतना भी एक ऐसा ही यथार्थवादो दृश्य है। चिता का दृश्य 'स्कन्दगुप्त' में भी है। 'चन्द्रगुप्त' में रक्त को लालिमा का वातावरण प्रधान है। समुद्रतट, जल-सन्तरण एव डूबने के दृश्य भी यथास्थल रखे गये हैं। विलास और लालसा की नाव 'कामना' के उद्वेलित समुद्र में उलटकर डूब जाती है। 'स्कन्दगुप्त' का नायक कुमा के अनगल जलप्रवाह में अश्वो और सैनिकों के साथ बह जाता है। 'चन्द्रगुप्त' के अनेक दृश्य नदी तट और समुद्र से सम्बन्धित हैं। 'राज्यश्री' की आकस्मिक आघी भी कम नाटकीय नहीं। अन्धकार का वातावरण 'अजातशत्रु' में श्यामा-शैलेन्द्र, 'स्कन्दगुप्त' में प्रपंचबुद्धि की श्मशान-साधना और कुमा की बाढ़ में स्कन्द के बह जाने के प्रसंगों में नाटकीय रहस्य और कौतूहल की सृष्टि करता है। षडयन्त्र और चारण्य की नीति-लना के पतने के लिए भी एक अन्धकार चाहिए, जो प्राकृतिक तम से कहीं अधिक भयावह और अभेद्य होता है। आकस्मिक दृश्यों में स्कन्द का देवकी को बचाने के लिए द्वार तोड़कर घुस आना, चन्द्रगुप्त का इसी प्रकार चारण्य को बन्दीगृह से मुक्त करने के लिए आ जाना, विजया के भूमि-गर्भ में छिपे रत्नगृह का प्रकट होना, नागों की आहुति के समय पहाड़ी में से एक गुफा का मुंह खुल जाना आदि सामाजिकों के लिए यथेष्ट रोमांचक एव चमत्कारी है।

युद्ध और हत्या का वातावरण तो प्रत्येक नाटक में है। मूर्च्छा से सम्बन्धित दृश्यों का भी प्रसाद के नाटकों में विधान किया गया है। आतंक और रोमांच की सृष्टि में इस दृश्य का महत्व रक्तपात से कम नहीं। राज्यश्री, चन्द्रलेखा, विम्बसार आदि पात्र मंच पर आकस्मिक आघात से मूर्च्छित होते दिखाये गये हैं। 'स्कन्दगुप्त' में तो देवकी की सहसा मृत्यु ही हो जाती है। इस प्रकार प्रसाद के नाटकों में प्रभावशाली दृश्यों का बाहुल्य है। किन्हीं नाटकों में इस प्रकार के प्रभावशाली दृश्यों की श्रृंखला ही रच दी गयी है, जिससे दर्शक देर तक उसके रोमांचक प्रवाह में बहता चला जाता है। 'कामना', 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' में यह विशेषता सर्वाधिक है। 'कामना' का तो समग्र दृश्य-विधान ही एकाव्ययी एवं श्रृंखलाबद्ध है। 'स्कन्दगुप्त' का पहला अंक इसका श्रेष्ठ उदाहरण है। 'चन्द्रगुप्त' के प्रथमांक में कुछ अन्तराल के साथ आकर्षक दृश्यों की मालिका मिलेगी।

दृश्यों के बाहुल्य को लेकर यह अवश्य कहा जा सकता है कि उनमें से बहुतेरे क्रिया वेगरहित, अनाटकीय एवं फालतू हैं। बहुधा उनमें सूच्य कथांश रखा गया है,

जिसे साधारण चरित्र अपने सवा दो में प्रस्तुत करते हैं। ये दृश्य अधिकतर पथों से सम्बन्धित हैं—कभी नगर पथ कभी राजपथ और कभी वन-पथ। वस्तुतः कथा-भार के कारण प्रसाद को बहुत सी अवान्तर घटनाओं को सूक्ष्म रूप में रखना पड़ा है। इन सूचनात्मक दृश्यों को निष्प्रयोजन नहीं कहा जा सकता, क्योंकि कथानक एवं कथ्य की समग्र परिकल्पना के प्रत्यक्षीकरण में उनकी अपनी भूमिका होती ही है। यह अवश्य है कि उनके लिए अतिरिक्त दृश्य-विधान उतना आवश्यक नहीं लगता उन्हें प्रमुख दृश्यों का सवादाश भी बनाया जा सकता था। मचीय दृष्टि से उनकी यह उपयोगिता अवश्य है कि बहुधा वे अगले दृश्य की सज्जा के लिए अवकाश दे देते हैं और दर्शक के सामने कुछ न कुछ अभिनय चलता रहता है। उदाहरणार्थ 'स्कन्दगुप्त' के प्रथमांक में दूसरे तथा चौथे दृश्य क्रमशः राजपरिषद् एवं अन्तःपुर के मुसज्जित प्रकोष्ठ के हैं। इनके बीच का अर्थात् तीसरा दृश्य पथ का है जिसमें मुद्गल, मातृगुप्त एवं धातुसेन के सवादों के माध्यम से सूचनाएँ मिलती हैं एवं वस्तुस्थिति के आन्तरिक सत्य की व्यञ्जना होती है। यह दृश्य फालतू कहा जा सकता है, किन्तु इसके कारण प्रकोष्ठ की सज्जा का अवसर भी रगकर्मी को मिल जाता है। 'नागयज्ञ' तथा 'चन्द्रगुप्त' में ऐसे दृश्यों का बाहुल्य है। कुछेक दृश्य केवल शील-वैचित्र्य की दृष्टि में रख दिये गये हैं, जैसे 'नागयज्ञ' में दामिनी के शील-विप्लव एवं गुरुकुल में छात्रों के वार्तालाप से सम्बन्धित दृश्य। 'चन्द्रगुप्त' में भी दो ब्रह्मचारियों का व्यञ्जनात्मक वार्तालाप रखा गया है, किन्तु वह दृश्यांश के रूप में है, स्वतन्त्र दृश्य नहीं। परिषद् एवं सांस्कृतिक बहस के दृश्य अवश्य नाटकीय दृष्टि से अनुपयोगी हैं, किन्तु वे कथ्य का सम्पोषण अवश्य करते हैं। प्रसाद के युग में ऐसे दृश्यों को अवश्य अतिरिक्त कहा जा सकता था—किन्तु आज के रगकर्मी को इस विषय में शिकायत करना वाजिब नहीं, जबकि नाटक में क्रिया व्यापार का तिरस्कार करके गोष्ठी वार्ता या विचिन्तन को स्थिति को ही पेश कर देना अलम समझा जाने लगा है। प्रसाद ने स्वयं दृश्य-विधायक सवादों की योजना करके इस दिशा में पहल की थी। प्रायः सभी नाटकों में प्राकृतिक वातावरण एवं विराट दृश्यों को सवादों से संकेतित करने की पद्धति का प्रयोग मिलेगा। 'अजातशत्रु' में मागन्धों के जलते हुए प्रासाद की लपट को सूचित कर दिया गया है।

'कामना' में अरुणोदय, समुद्र, पवन आदि के दृश्यों को प्रायः ही सवादीय प्रत्यक्षता दी गयी है। 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य का एक वाक्य—'वह सामने कुसुमपुर है'—दृश्यविधान के लिए पर्याप्त है। 'स्कन्दगुप्त' तथा 'ध्रुवस्वामिनी' में ऐसे स्थलों की बहुलता है। अधिकतर प्रसाद ने स्वगत को दृश्यविधान का माध्यम बनाया है।

पात्रों का बाहुल्य भी कथाविस्तार के कारण हो गया है। प्रसाद जीवन को उसकी वास्तविकता एवं समग्रता में प्रस्तुत करना चाहते थे, अतः इसके लिए भी उन्हें व्यापक चरित्र-सृष्टि करनी पड़ी है। एक ही स्तर के अनेक चरित्रों की सर्जना करके

वे उनके सूक्ष्म प्रवृत्तिगत विभेद को दिखाना चाहते थे। इसमें उन्होंने यथाप्रसंग नाटकीय चमत्कार भी उत्पन्न करना चाहा है। 'अज्ञातशत्रु' में मागन्धी, श्यामा एवं आश्रपाली के व्यक्तित्वों का एकीकरण इसका एक सुन्दर उदाहरण है। राजकुमार विरुद्ध एवं दस्यु शैलेन्द्र को भी इसी प्रकार एक पात्र के दुहरे व्यक्तित्वों के रूप में प्रस्तुत किया गया है। 'राज्यश्री' में शान्तिमित्र और विकटघोष की एकता भी कम नाटकीय नहीं। इन युक्तियों के बावजूद इस तथ्य की उपेक्षा नहीं की जा सकती कि प्रसाद के नाटकों में समस्तरीय पात्रों की अधिकता है, जिससे मंचीय एकरसता उत्पन्न होती है। वस्तुतः इस प्रकार का वैविध्यपूर्ण शीलवैचित्र्य विदग्ध सामाजिक की अपेक्षा रखता है, जो उनके सूक्ष्म विभेद को समझ सके। आज के रगमच और उसके दर्शकों के लिए इसके प्रस्तुतीकरण में कोई असुविधा नहीं होगी।

गीतों का बाहुल्य भी नाटकीय दृष्टि से चिन्त्य है। नर्तकियों से सम्बद्ध गान तो ठीक हैं, किन्तु आधिकारिक कथा को आगे बढ़ानेवाले मुख्य पात्र जब सहसा ही विशुद्ध साहित्यिक गीत गाने लगते हैं, तब नाट्य-व्यापार अवश्य शिथिल हो जाता है। प्रसाद के कवि-व्यक्तित्व की इसे एक कमजोरी ही कह सकते हैं। बहुत से गीत केवल युग-बोध के विचार से रख दिये गये हैं। देशप्रेम से सम्बन्धित कविताएँ प्रायः सभी नाटकों में हैं और उनका सन्दर्भ सामयिक है। सबसे अधिक खटकते हैं वे पद्य, जो भक्तिभाव एवं दार्शनिक विचारणा का भार ढोते हैं। 'विशाख', 'नागयज्ञ' और 'अज्ञातशत्रु' में ऐसे पद्यों की बहुलता है। इन तथा अन्य आरम्भिक नाटकों में पद्य-संवाद, स्फुट शेर तथा आनुप्रासिक गद्य-सवाद भी विद्यमान हैं, जो नितान्त अरुचिकर एवं नोडो नाटकीयता से युक्त हैं। कहना न होगा कि पारसी-मंच का यह प्रभाव प्रसाद की प्रौढतर कृतियों में कमतर होता गया है। 'चन्द्रगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी' में वे इस प्रवृत्ति से पूर्णतः मुक्त हैं। नृत्य की स्थिति गीतों की अपेक्षा अधिक नाटकोचित है। एक तो उनका आधिक्य नहीं है, दूसरे वे प्रेक्षकों का रंजन करने के साथ अगले दृश्य की सज्जा का अवसर दे देते हैं। फिर, सम्राटों और सामन्तों की वस्तुभूमि में उनका होना देशकाल की दृष्टि से नितान्त औचित्यपूर्ण है। प्रसाद ने इन नृत्यों में यथोचित वैविध्य भी रखा है। वातावरण एवं पात्रीय प्रकृति के अनुरूप नृत्य के आयोजन बदलते रहे हैं। इस दिशा में प्रसाद ने अध्ययन और मनन भी किया था, जिसका परिचय 'रगमंच' शीर्षक निबन्ध में पाया जा सकता है।

प्रसाद के नाटक अपने प्रस्तुतीकरण के लिए विकसित 'रगमंच' कुशल अभिनेता एवं प्रबुद्ध सामाजिक की अपेक्षा रखते हैं। अभिनेताओं का सुप्रशिक्षित होना सर्वाधिक आवश्यक है, क्योंकि अभ्यास एवं संस्कार के अभाव में प्रसाद की भाषा और उनके सूक्ष्म भावात्मक सम्प्रेष्य को सही मंचीयता नहीं दी जा सकती। सपाटबयानी

और रूढ़ अंगसंचालनों से प्रसाद के कथ्य को सम्प्रेषित नहीं किया जा सकेगा । 'शार्ट-कट' अपनाने के लिए इन नाटकों को पात्र, संवाद, दृश्य एवं गीतों के क्षेत्र में 'कट-शार्ट' किया जा सकता है, किन्तु उससे नाटककार की निजी परिकल्पना का विचित्र रूप ही सामने रखा जा सकेगा । नाटककार अपनी नाट्यकृति का प्रथम दर्शक स्वयं होता है, अतः उसकी दृष्टि से उसे देखने-समझने के लिए यथावत् प्रस्तुतीकरण ही सगत कहा जाएगा ।

आरम्भिक रचनाएँ एकाकी रूपक

प्रसाद ने अपनी नाट्य-सर्जना का समारम्भ एकाकी रूपको से किया है। जिस प्रकार अपनी आरम्भिक कविताओं में परम्परा से जुड़े रहकर उन्होंने विकास की समावनाओं की खोज का प्रयास किया है, उसी प्रकार इन आरम्भिक रूपको में उनकी परम्पराश्रयी प्रयोगशीलता लक्षित होती है। प्रयोग-काल में अधिक वस्तु-भार लेकर चलना प्रायः विपरिणाम की सृष्टि करता है। प्रसाद इस व्यावहारिक तथ्य से सुपरिचित थे, अतः आरम्भ-युग में वे किसी एक प्रसंग या घटना पर केन्द्रित हुए। धीरे-धीरे उनके नाटको में नव्य नाट्यशिल्प की समावनाओं के चरितार्थ होने के साथ-साथ वस्तुभार बढ़ता गया है और लेखक उसकी सरचनात्मक अन्विति का निर्वाह अधिकाधिक कौशल के साथ करता रहा है। नाट्य शिल्प की विकास-प्रक्रिया के विचार से एकाकी रूपको—‘सज्जन’, ‘कल्याणी-परिणय’, ‘कल्याणलय’ और ‘प्रायश्चित्त’ को प्रथम सोपान पर रखा जा सकता है, जिनमें समसामयिक ढंग के सवादात्मक प्रस्तुतीकरण की सामान्यता और सविधानक के स्तर पर परम्परागत नान्दीपाठ, सूत्रधार, भरत-वाक्य आदि की उपयुक्तता व अनुपयुक्तता के विषय में नाटक कार की दिवविधा-पूर्ण मनःस्थिति मिलेगी। दूसरे सोपान पर ‘राज्यश्री’ और ‘विशाख’ को रखा जा सकता है, जिनमें सक्रमण की प्रवृत्ति उभरकर सामने आती है और भावी सर्जना के आग्राम उद्घाटित होते हैं। परम्परा की अपासंगिक और महत्वहीन पद्धतियों के परित्याग और युगीन प्रचलन के बीच युगानुरूप शिल्प के अभिनिवेश की प्रक्रिया यहाँ देखी जा सकती है। तीसरे और अन्तिम सोपान पर ‘अज्ञातशत्रु’ से लेकर ‘ध्रुवस्वामिनी’ तक समस्त परवर्ती कृतियाँ रखी जा सकती हैं, जिनमें लेखक का नाट्यशिल्प उसकी निजी विशेषता के साथ उद्भासित है। इस स्तर पर प्रयोगधर्मी बहुमुखता एवं परम्परा व नवीनता के द्वन्द्व निःशेष हो चुके हैं और प्रसाद अपनी प्रकृत सर्जन-भूमि में आ गए हैं। व्यंजकता, जो प्रसाद की विशिष्टता है, भी इन परवर्ती कवियों में उत्तरोत्तर बढ़ती गयी है। ‘जनमेजय का नागयज्ञ’, ‘स्कन्दगुप्त’, ‘चन्द्रगुप्त’ और ‘ध्रुवस्वामिनी’ में समसामयिक राजनीति और सामाजिकता के स्वर विशेष परिस्फुट हैं।

सज्जन

‘सज्जन’ प्रसाद का प्रथम एकाकी है। इसका प्रकाशन ‘इन्दु’ में १९१०-११ में हुआ और फिर ‘चित्राधार’ में इसे संकलित किया गया। इसका घटना-प्रसंग महा-

भारत का है। दुर्योधन की दुष्टता से बाग्म्बार प्रवर्चित और प्रनाडित होने पर भी धर्मराज युधिष्ठिर की सज्जनता में फँक नहीं पड़ता और वे चित्रसेन गन्धर्व द्वारा दुर्योधनादि के बन्दी बना लिए जाने पर अर्जुन को उनकी मुक्ति के लिए युद्ध करने का आदेश देते हैं। आरम्भ नान्दीपाठ और मन्त्रधार व नटी के वार्तालाप से होता है। नाटक पाँच दृश्यों में लिखा गया है। समाप्ति विद्याधरियों के भरतवाक्य से होती है।

यह घटनाप्रधान एकाकी है, अतएव वस्तुविन्यास की दृष्टि से इसमें कुछ भी उल्लेखनीय नहीं। प्रमुख घटना युधिष्ठिर के उदार क्षमा-भाव का प्रदर्शन है जिसकी ओर सारा प्रसंग-प्रवाह निर्विशेष सरलता और सहजता के साथ शीघ्रता से बढ़ जाता है। जिस प्रकार परिस्थितियों का आरोहावरोह यहाँ नहीं है, उसी प्रकार चरित्र-विधान की जीवन्त भूमिकाओं का भी इसमें अभाव है। केवल युधिष्ठिर की सज्जनता का ही परिचय इसमें मिलता है और यही लेखक का अभीष्ट भी है। कर्ण की वीरता, दुर्योधन व दुःशासन का दौर्मनस्य एवं शकुनी की दृष्टिकूट-बुद्धि के हलके संकेत मिलते हैं। इसी प्रकार अर्जुन के पराक्रम और चित्ररथ की सदाशयता का भी चरित्र-गुण की सीमा तक प्रसार नहीं हो पाता। पद्यात्मक सवादों की बहुलता है। पारसी थियेटरों की यह पद्धति भारतेन्दु के समय से ही हिन्दी नाटकों में मिलती है। इसके पद्य ब्रजभाषा में हैं और इनमें नाटकोचित स्थिति-स्थापकता के स्थान पर स्वतंत्र कवित्व की ही विशेषता मिलेगी। गद्य सवाद सामान्य बोलचाल की भाषा में हैं और उनमें कवित्व व भावुकता का अभाव है जो आगे चलकर प्रसाद के सवादों की निजी विशेषता बन गये हैं। इस रूपक का वस्तुविषय यद्यपि शान्त रस का संकेत देता है, किन्तु प्रधानता इसमें वीरोत्साह की ही है। नान्दीपाठ, प्रस्तावना और भरतवाक्य इसे परम्परा से जोड़ते हैं। विदूषक का भी रूप परम्परागत ही है। प्रस्तावना में इस रूपक को लघु-प्रबन्ध कहा गया है।

कल्याणी परिणय

‘कल्याणी-परिणय’ का प्रकाशन १९१२ में ‘नागरी प्रचारिणी पत्रिका’ में हुआ था। इसका घटना-वृत्त इतिहास से लिया गया है। चन्द्रगुप्त मौर्य से सिल्यूकस का पराजित होना और उसकी पुत्री कार्नेलिया से चन्द्रगुप्त का परिणय इसकी दो प्रमुख घटनाएँ हैं जो कारण-कार्य-प्रवाह की दृष्टि से एक ही शृङ्खला की दो कड़ियाँ हैं। प्रथम घटना की नियताप्ति कह सकते हैं और द्वितीय का फलागम। नाटक का आरम्भ कौटिल्य चाणक्य की आत्म-विचारणा और दूरदर्शिनी कूट-बुद्धि की विनियोजनाओं से होता है। उसका एकमात्र उद्देश्य यह है कि चन्द्रगुप्त उसकी सहायता से विदेशी आक्रामक सिल्यूकस को परास्त करने में समर्थ हो और दोनों में मैत्री का सुदृढ़ सम्बन्ध स्थापित हो जाए। अगले दृश्य में कथा-नायक चन्द्रगुप्त आखेट के अवसर पर सुन्दरियों के प्रति आश्रयसामयी अगिरुचि प्रकट करता है। इसी समय सिल्यूकस के आक्रमण की

सूचना मिलती है और वह अपने सेनापति को प्रतिरोध और प्रत्याक्रमण की व्यवस्था करने का आदेश देता है। सिल्यूकस पराजित होता है और इस दुःखमयी व विचुम्ब मन स्थिति में उसे सीरिया पर उसके प्रबल प्रतिद्वन्द्वी एन्टिगोनस के आक्रमण की त्रासद सूचना मिलती है। वह सधि-प्रस्ताव को स्वीकार करने के लिए विवश हो जाता है और तदनुसार वह अपनी पुत्री कार्नेलिया, जो प्रथम दर्शन में ही चन्द्रगुप्त को अनुरक्ता हो गयी थी, का विवाह चन्द्रगुप्त के साथ कर देता है। चन्द्रगुप्त मैत्री और सम्बन्ध के प्रमाण के रूप में उसकी सहायता के लिए अपने सेनापति चण्डविक्रम को नियोजित करता है।

इस एकाकी का कथानक 'सज्जन' की अपेक्षा अधिक नाटकोचित है किन्तु विन्यास-कौशल के निदर्शन की व्यापक भूमि यहाँ भी नहीं मिलेगी। कथा-धारा की सरल और चित्र गति रूपक की अपेक्षा पुराना घटना-प्रधान कहानी का अधिक निकट-वर्ती गुण है। घटना-प्रवाह की त्वरा में पात्रों के व्यक्तित्व भी एकागी रूप में ही उभर सके हैं। चाणक्य, चन्द्रगुप्त, कार्नेलिया और सिल्यूकस इसके प्रमुख चरित्र हैं। चाणक्य दूरदर्शी, कूटनीतिकुशल और कभी हतोत्साह न होनेवाला कर्मठ ब्राह्मण है। वैयक्तिक स्तर पर वह निर्लस है किन्तु राष्ट्रीय भूमिका में उसमें जातीयता के प्रति पूरी निष्ठा है। चन्द्रगुप्त वीर और कुशल योद्धा है। साथ ही वह सहृदय, उदार, सौदर्यप्रेमी और व्यवहारकुशल भी है। कार्नेलिया भावमयी युवती है और निर्विकल्प रीति ही उसके चरित्र का मूल गुण है। सिल्यूकस स्वामिमानी वीर है। साथ ही व्यवहारकुशल भी है। प्रमुख पात्रों के ये चरित्र-गुण कथा-फलक की लघुता के कारण संकेतित हो हो सके हैं। परवर्ती सज्जन-युग में प्रसाद ने 'चन्द्रगुप्त' नाटक की रचना करके मानो इस कमी को ही दूर करने का सार्थक प्रयास किया है। उसमें नाट्य-वस्तु का विस्तार सहजैव चरित्र-विधान की वैवेच्यमयी भूमिकाएँ प्रस्तुत कर देता है। इस एकाकी में भी 'सज्जन' की ही भाँति नान्दीपाठ और भरतवाक्य की योजना मिलती है। सवाद पद्यों में हैं। वीर रस की इसमें प्रधानता है, शृङ्गार उसके सहकारी रूप में आया है।

करुणालय

यह एकाकी भीतिनाट्य है। इसका प्रकाशन १९१२ में 'इन्दु' में हुआ। फिर इसका सकलन 'चित्राधार' में हुआ और बाद में स्वतन्त्र पुस्तक के रूप में इसे प्रकाशित किया गया। पौराणिक वृत्त को लेकर लिखे गये इस काव्य-नाटक में पाँच दृश्य हैं। इसमें प्रसाद ने यज्ञो में होनेवाली हिंसा (नरबलि) का विरोध किया है। अयोध्या के राजा हरिश्चन्द्र अपने पुत्र रोहित के स्थान पर दरिद्र और लोभी ऋषि अजीगर्त के पुत्र शुनःशेफ की बलि देना चाहते हैं। इसके लिए वे अजीगर्त को सौ गाएँ देते हैं। सौ गाएँ और मिलने के प्रलोभन पर अजीगर्त स्वयं अपने हाथों पुत्र की बलि देने के लिए

तैयार हो जाता है। अकस्मात् होनेवाली देवी प्रताडना (गर्जनयुक्त आकाशवाणी) से यह बलि बाधित हो जाती है और सब शक्तिहीन हो जाते हैं। विश्वामित्र हिंसात्मक बलि को अनार्य और क्रूर आसुरी कर्म कहते हैं। वे हरिश्चन्द्र की सत्यनिष्ठा को ही यज्ञ-कार्य को पूर्णता मानते हैं। इसके प्रमाण के रूप में शुन शोफ के बन्धन स्वतः खुल जाते हैं और सभी पुनः शक्तिमान हो जाते हैं।

यह गीतिनाट्य अनुकान्त सममात्रिक छन्द में लिखा गया है जिसमें वाक्यानुसार विराम-चिह्नों का प्रयोग किया गया है। प्रसाद ने संस्कृत (कुलक) अंग्रेजी (ब्लैकवर्स) और बँगला (अभिवाचर) के अनुकरण पर हिन्दी में यह प्रयोग किया था, जो अपने आप में यथेष्ट सफल रहा। हिन्दी में मुक्त-छन्द की परम्परा के प्रचलन में इस रचना का महत्वपूर्ण योगदान है। इसकी वाक्यानुसार विराम-योजना की प्रणाली इसे अनुकान्त संस्कृत वर्ण-वृत्तों से अलग कर देती है। प्रवाह और प्रभाव की दृष्टि से यह पद्धति बड़ी उपयोगी सिद्ध हुई है। कमयोग और कष्टा का जीवनदर्शन इस रचना में सहज सुन्दर रूप में व्यक्त हुआ है। प्रवाहशीलता के कारण कथा में प्रभावान्वित स्वतः आ गयी है।

प्रसाद गीतिनाट्य को प्राचीन राग-काव्य की परम्परा से जोड़ते हैं। वे कहते हैं—‘अभिनवगुप्त ने गद्य-पद्य मिश्रित नाटको ४ अतिरिक्त राग-काव्य का भी उल्लेख किया है। १००० राघव-विजय और मारीच-वध नाम के राग-काव्य ठक्क और ककुभ राग में कदाचित् अभिनय के साथ वाद्य-ताल के अनुसार गाये जाते थे, ये, प्राचीन राग-काव्य ही आजकल की भाषा में गीति-नाट्य कहे जाते हैं।’ प्रसाद की इस मान्यता के अनुरूप ही इस रचना में कवित्व और नाटकीयता का मजबूत सम्बन्ध मिलता है। आरम्भ में प्राकृतिक सौन्दर्य का अकन काव्य-गुण से सम्पन्न है। सवादों की त्वरा, आकस्मिक संयोग का तत्त्व, आकाशभाषित और इन्द्र की छाया-प्रतिमा आदि इस रचना के सीमित परिदृश्य में यथेष्ट नाटकीय गुण की सृष्टि कर सके हैं। अपनी सीमा में इसकी घटनाएँ भी आरोहावरोहपूर्ण हैं। भरत-वाक्य भी इसके अन्त में है,—‘इस नवीनता के साथ कि मानो इस मगल-प्रार्थना के ही तात्कालिक प्रतिफल के रूप में देवी चमत्कार घटित होता है और लेखक के आदर्श की व्यावहारिक सिद्धि के साथ उसकी आधिदैविक-सृष्टि भी हो जाती है। वस्तुतः यह उद्देश्य-प्रधान रचना है अतएव सैद्धान्तिक समर्थन के लिए उन्हें अतिप्राकृतिक अवतारणाएँ भी करनी पड़ी हैं। निश्चय ही इससे व्यावहारिक जीवन की वास्तविक सक्रियता को आघात पहुँचा है किन्तु नाटक-कार अपने कथ्य के सम्प्रेषण व सम्पोषण में सफल भी बहुत कुछ इसी आधार पर हुआ है। पौराणिक वस्तु-वृत्त होने के कारण कवि की वह एक प्रासंगिक विवशता भी थी। प्राचीन यज्ञों की हिंसा-वृत्ति के प्रति यही विरोध-भाव आगे चलकर ‘स्कन्दगुप्त’ में व्यापक स्तर पर प्रस्तुत किया गया है किन्तु वहाँ ऐतिहासिक कथा-भूमि होने के कारण

आकस्मिकता और आधिदैविकता का अभाव है। 'करुणालय' को आरम्भिक युग को एक सफल कृति कहा जा सकता है।

प्रायश्चित्त

इस रचना का प्रकाशन 'इन्दु' में १९१४ में हुआ और बाद में इसे 'चित्राधार' में सकलित किया गया। इसमें इतिहास से जुड़ी हुई एक किवदन्ती को कथा-प्रसंग के रूप में लिया गया है। पृथ्वीराज व जयचन्द का वंशानुसृत ऐतिहासिक तथ्य है। प्रसाद ने इस तथ्य को मूल में रखते हुए जयचन्द की प्रतिशोध और पश्चात्ताप की भावनाओं का इस एकाकी में किवदन्ती और कल्पना के सहारे प्रस्तुत किया है। प्रथम दृश्य में दो विद्या-धरियों का रात्रि में रणभूमि में नदी के किनारे पर वार्तालाप दिखाया गया है जिससे यह सूचना मिलती है कि जयचन्द ने भवनों से अभिसन्धि करके अपने जामाता पृथ्वीराज का सर्वस्वान्त कर दिया है। दूसरे दृश्य में जयचन्द रणभूमि में पृथ्वीराज की बुझती हुई चिता के पास रात्रि के अन्धकार में अपने क्रूर प्रतिशोध की चरितार्थता देखने और हिसक सुख पाने के लिए आता है। इसी समय आकाशवाणी होती है कि उसकी पुत्री सयोगिता पृथ्वीराज के शव के साथ सती हो गयी है। जयचन्द को घोर दुःख होता है और आकाश वाणी उसे जामातृवध के लिए शत्रु-वध और देशद्रोह के लिए आत्मवध का प्रायश्चित्त पूरा करने की प्रेरणा देती है। तीसरे दृश्य में कन्नौज के राजभवन में जयचन्द अपने मन्त्री से यह समाचार पाकर चुम्ब और क्रुद्ध होता है कि गोरी उसे विजित भूमि अर्थात् दिल्ली का राज्य नहीं देगा। वह गोरी से युद्ध करने को तैयार होता है। किन्तु सहसा उसे अन्तरिचिन्ता में सयोगिता की छाया प्रतिमा उभरती हुई लक्षित होती है और वह अर्धविविचिन्त सा हो उठता है। वह युद्ध की बात भूलकर प्रायश्चित्त के ही विषय में विचार करने लगता है। चतुर्थ दृश्य में मुहम्मद गोरी दिल्ली-दरबार में अपने सभा-सदो से वार्तालाप करते हुए पृथ्वीराज की वीरता और जातीय निष्ठा की प्रशंसा करता है और जयचन्द के विनाश का निश्चय करता है। पाचवें दृश्य में जयचन्द को मन्त्री से यह सूचना मिलती है कि अन्य राजा उससे सहयोग करने को तैयार नहीं हैं और उसकी अपनी सेना का अधिकांश पिछले युद्ध में नष्ट हो चुका है। इसी समय चर से गोरी की सेना के कन्नौज की ओर बढ़ते चले आने की सूचना मिलती है। जयचन्द हताश होकर राज्य से विरक्ति प्रकट करता है और राजकुमार पर सारा दायित्व ठेलकर प्रायश्चित्त करने चल देता है। अन्तिम दृश्य में जयचन्द अपने कुछ सैनिकों के साथ गंगातट पर अन्तिम वार्ता करते हुए उनसे शहाबुद्दीन गोरी के वध की प्रार्थना करता है। इस प्रकार पहले प्रायश्चित्त का भार अपने सैनिकों पर छोड़ कर वह गङ्गा पर आरुढ़ होकर गंगा में आत्म-विसर्जन करता है।

प्रसाद के आरम्भिक एकाकी रूपों की अन्तिम कड़ी 'प्रायश्चित्त' कई दृष्टियों से एक महत्वपूर्ण रचना है। नाट्य-कला की दृष्टि से प्रसाद इस रचना में पहली बार

विद्याधारी की इस उक्ति में आत्मगौरव की यह चेतना देखी जा सकती है—‘जिस दिन से कोई जाति, अपने आत्मगौरव का अपने शत्रु से बदला लेना भूल जाती है, उसी दिन उसका मरण होता है।’ जयचन्द को जो लोक-विगर्हणा मिलती है, वह देशद्रोह के ही कारण है। उसे दो प्रायश्चित्त करने थे—जामातृ-वध के लिए शत्रुवध और देशद्रोह के लिए आत्मवध। अपने गुरुतर या कि गुरुतम अपराध का प्रायश्चित्त वह स्वयं करता है और व्यक्तिगत अविवेक के सम्मार्जन का दायित्व अपने उत्तराधिकारी को सौंप देता है।

प्रसाद का यह पहला चरित्र-प्रधान रूपक कहा जा सकता है। जयचन्द इसका प्रधान पात्र या नायक है और उसी के चरित्राकन पर लेखक केन्द्रित है। कथा की इतनी अल्पावधि में उसके चरित्र का जैसा आरोहावरोह और उसके मनोद्वन्द्व का जैसा उतार-चढ़ाव प्रस्तुत किया गया है वैसा अन्यत्र कम ही मिलेगा। व्यक्ति-वैलक्षण्य पर आधारित द्वन्द्वमय चरित्राकन की जो विशेषता प्रसाद के सर्वश्रेष्ठ नाटक ‘स्कन्दगुप्त’ का प्राण-तत्त्व है वही इस रूपक की भी अन्तः प्रेरणा है किन्तु जीवन की उतनी विशद और जटिल भूमिका न होने के कारण यहाँ वह उतनी मुखर नहीं हो सकी है। जयचन्द प्रतिशोधान्ध है, अविवेकी है, कुचक्री है, देशद्रोही है किन्तु है वह महान्। जितना भीषण उसका प्रतिशोध है, उससे कम निर्दय उसका प्रायश्चित्त नहीं। उसका आत्मविसर्जन स्कन्दगुप्त के आत्मविसर्जन के समान मन पर छा तो नहीं जाता, किन्तु उसे कहीं छू अवश्य लेता है।

भाषा के स्तर पर लेखक ने पात्रानुरूप शब्द योजना का भी इसमें प्रयोग किया है, किन्तु यह कसौटी पर खरा नहीं उतरा। चौथे दृश्य में मुहम्मद गोरी और उसके सभासदों के वार्तालाप में अरबी-फारसी शब्दों का बाहुल्य नाटकीय गुण के स्थान पर व्याघात की ही सृष्टि करता है। स्वयं प्रसाद को यह पद्धति नहीं रुची और दुबारा उन्होंने इसका उपयोग नहीं किया। इस प्रसंग में यह भी ज्ञातव्य है कि प्रसाद भाषा की एकतन्त्रता के प्रबल पक्षधर थे। यथार्थवाद के नाम पर नाट्यभाषा को सरल तथा पात्रानुरूप बनाने की मांग को उन्होंने कभी प्रोत्साहन नहीं दिया। ऐसा लगता है कि उन्होंने इस मांग की विडम्बना प्रत्यक्ष करने के लिए ही इस रचना में उसका नमूना रख दिया है।

संक्रमणायुगीन कृतियाँ

इस वर्ग में 'राज्यश्री' और 'विशाख' को रखा जा सकता है जिनमें प्रसाद की नाट्यकला अपने रूप का विस्तार एवं निर्धारण करती है। वस्तु और शिल्प दोनों ही दृष्टियों से नाटककार व्यापकतर प्रयोग कर रहा है और अपने प्रकृत नाट्यशिल्प की दिशाएँ खोज रहा है। आरम्भिक एकाकी रूपको में उसने इस दिशा में प्रयास और अभ्यास किया था, अब वह प्रयोग की भूमिका में आ गया है। अब वह एकाधिक घटनाओं वाले कथा-प्रसंग चुनता है, उनके सम्यक् निर्वाह की नाटकीय व्यवस्था का ध्यान रखता है, वैविध्यमयी भूमिकाओं में चरित्रों की प्राणप्रतिष्ठा करता है, संघर्ष और विरोधों के बहुचेत्रीय सूत्रों का संचयन करता है और समग्र रूप में उन्हें नाटकीय औचित्य और परिणति देने का प्रयास करता है।

राज्यश्री

'राज्यश्री' का प्रकाशन 'इन्दु' में १९१५ में हुआ था। फिर इसे 'चित्राधार' में संकलित किया गया और बाद में इसे स्वतन्त्र पुस्तक का रूप मिला। इसके प्रथम संस्करण के बाद इसके रूपाकार में परिवर्तन-परिवर्धन किया गया है। लेखक के मतानुसार 'उस समय यह अपूर्ण ही सा था, इसका वर्तमान रूप कुछ परिवर्तित और परिवर्धित है।' इसके प्रथम संस्करण में तीन अंक थे, वर्तमान रूप में चार अंक हैं। कथानक और घटनाक्रम पहले जैसा ही है। बीच-बीच में कुछ दृश्य जोड़े गये हैं और कुछ नवीन पात्र भी लाये गए हैं। प्रथम संस्करण में नान्दीपाठ था जिसे बाद में हटा लिया गया। इसी प्रकार पद्यात्मक कथोपकथन भी परवर्ती संस्करण में हटा दिया गया है। संवादों का रूप प्रथमावृत्ति में अव्यवस्थित और लचर था। यह दोष भी दूर करने का प्रयास किया गया है। कवित्व और अभिव्यक्ति की वक्रता भी बाद के संस्करण में आ गई है। यह परिशोधन लेखक की प्रयोगशील और प्रगतिमुखी मनोदृष्टि का परिचायक है और इसमें सन्देह नहीं कि संशोधित रूप में यह नाटक एक महत्वपूर्ण और स्तरीय कृति बन गया है।

प्रसाद इसे 'अपना प्रथम ऐतिहासिक रूपक' मानते हैं। इससे पूर्व उन्होंने पौराणिक प्रसंगों और इतिहास से जुड़ी हुई किंवदन्तियों को कथानक के रूप में चुना था। 'राज्यश्री' में वे व्यापक रूप में इतिहास का आधार लेते हैं। 'राज्यश्री' और हर्षवर्धन से सम्बन्ध रखने वाली घटनाओं का आधार हर्षवर्धन के राजकवि बाण का 'हर्षचरित' और चीनी यात्री सुएनत्सांग का वर्णन है। इस नाटक की प्रमुख घटनाएँ

प्रभाकरवर्धन के बाद उनके ज्येष्ठ पुत्र राज्यवर्धन का थानेश्वर के सिंहासन पर बैठना, उसकी बहन राज्यश्री के पति ग्रहवर्मा की मालवाधिपति देवगुप्त द्वारा हत्या और राज्यश्री का बन्दी बनाया जाना, राज्यवर्धन का मालव पर आक्रमण, गौड़ाधिप शशाक या नरेन्द्रगुप्त द्वारा छलपूर्वक राज्यवर्धन की हत्या, कन्नौज पर शशाक का अधिकार और उसका राज्यश्री को कारागार से मुक्त करना, राज्यवर्धन के अनुज हर्षवर्धन का शशाक से प्रतिशोध लेने के लिए सेना सहित प्रयाण किन्तु मार्ग में सेनापति भण्डि से राज्यश्री के मुक्त होकर विन्ध्य-पर्वत की ओर जाने की सूचना पाकर उनका राज्यश्री की खोज में निकल पडना, हर्षवर्धन का दिवगत ग्रहवर्मा के बाद बौद्ध सन्यासी दिवाकरमित्र की सहायता से राज्यश्री से मिलना आदि इतिहास-सम्मत हैं। राज्यश्री की बौद्ध धर्म में अभिरुचि, हर्षवर्धन के राज्यकाल में कन्नौज की महती धर्मसभा, प्रयाग का महादान-महोत्सव, हर्ष का प्रथा-निर्वाह के रूप में सर्वस्वदान आदि भी ऐतिहासिक तथ्य हैं। चीनी यात्री सुएनत्सांग और हर्षवर्धन की हत्या के प्रयत्न भी इतिहास से अनुमोदित हैं। सभी प्रमुख पात्र भी ऐतिहासिक हैं। इतिहास के इस ढाँचे को प्रसाद ने अपनी कल्पना के सस्पर्श से सजोव बना दिया है ? मुरमा और विकटघोष जैसे पात्रों और उनसे जुड़ी हुई घटनाओं की कल्पना इस कृति की नाटकीयता में कितनी महत्वपूर्ण भूमिका रचती है, यह कहने की आवश्यकता नहीं। राज्यश्री का अन्त में काषायधारिणी बने रह जाना भी प्रसाद की कल्पना है जो उसके चरित्र-निर्माण और अन्तिम प्रभाव के स्थायित्व की दृष्टि से सर्वथा सराहनीय है। 'हर्षवर्धन के जीवन का अन्तिम दृश्य इसमें नहीं लिया गया है, क्योंकि इस रूपक का उद्देश्य है राज्यश्री का चरित्र-चित्रण।'।

नाटक का आरम्भ सीधे शान्तिदेव और मुरमा के वार्तालाप से होता है जिससे शान्तिदेव की राज्यश्री के प्रति आसक्ति की सूचना मिलती है। यह आसक्ति ही कथागत घटनाओं के विकास और उल्लास का मूल कारण है। नान्दी पाठ और प्रस्तावना की पारम्परिकता से मुक्त होकर प्रसाद ने अब सीधे वस्तु परिचय का निजी पद्धति विकसित कर ली है। नाटक चार अंकों का है और इसमें क्रमशः दृश्य कम होते गये हैं। पहले अंक में सात दृश्य हैं और अन्तिम में चार। पहले अंक की प्रमुख घटनाएँ हैं मालवाधिपति देवगुप्त की मालिन मुरमा से मैत्री, उसकी राज्यश्री के प्रति आसक्ति तथा तदर्थ कुचक्र रचना, राज्यश्री द्वारा शान्तिदेव की भर्त्सना, विजय की मागलिक प्रार्थना के अवसर पर प्रतिमा का अट्टहास और उसके कारण अर्ध-विच्छिन्न सी राज्यश्री का देवगुप्त की वन्दिनी बन जाना। दूसरे अंक में शान्तिदेव दस्यु विकटघोष के रूप में प्रकट होता है, कपटपूर्वक सेनापति भण्डि के गुल्म में शामिल हो जाता है और राज्यश्री का अपहरण कर लेता है। देवगुप्त युद्ध में राज्यवर्धन के हाथों मारा जाता है। तीसरे अंक की घटनाएँ हैं—नरेन्द्रगुप्त शशाक के कुचक्र में शामिल विकटघोष द्वारा राज्यवर्धन की

हत्या, चोनी यात्री सुएनच्वांग का विकटघोष और उसके साथी दस्युओं से बचना, मरणकाक्षिणी राज्यश्री का बौद्ध संन्यासी दिवाकरमित्र के आश्रम में बास, हर्षवर्धन का पुलकेशिन् की सन्नद्धता और वीरता से प्रसन्न होकर युद्ध बन्द करना और राज्यश्री से मिलकर उसके साथ सर्वस्वदान के लिए कृतसंकल्प हो जाना। अन्तिम अंक में हर्षवर्धन और राज्यश्री बुद्धप्रतिमा के समक्ष सर्वस्वदान करते हैं। दुरात्मा विकटघोष को इस अवसर पर राज्यश्री सार्वजनिक रूप से क्षमा करती है। हर्षवर्धन सबके कहने से मुकुट और राजदण्ड धारण कर लेता है और राज्यश्री काषायधारिणी बनी रह जाती है। माँगलिक प्रार्थना से नाटक की समाप्ति होती है।

‘राज्यश्री’ प्रसाद का चरित्र-प्रधान ऐतिहासिक रूपक है। प्रसाद ने ऐतिहासिक वस्तुवृत्त के माध्यम से भारतीयता के स्वाभिमान और गौरव के परिदृश्य प्रस्तुत किए हैं और इस प्रस्तुतीकरण की परम्परा का सूत्रपात्र सही अर्थों में इसी नाटक से होता है। हर्षवर्धन (शासन ६०५-६४७ ई०) का समय भारतीय इतिहास का एक आलोकमय अध्याय है। उसके शासनकाल में साहित्य, कला और धर्म का विशेष उत्कर्ष हुआ था। प्रसाद ने इस नाटक में भारत को धर्मगत महानता-कक्षा और क्षमा का आदर्श प्रस्तुत किया है और उसका माध्यम हर्षवर्धन की बहन राज्यश्री को बनाया है। राज्यश्री इस रूपक में प्रधान चरित्र है। परवर्ती युग में इसी प्रकार ‘ध्रुवस्वामिनी’ की रचना नारी-पात्र को केन्द्र में रखकर की गयी है। अन्य ऐतिहासिक रूपकों में भी उन्होंने नारी को महत्वमयी भूमिकाएँ दी हैं।

नारीत्व की सार्थकता वे करुणा, त्याग, ममता तथा समर्पण में देखते हैं और उनके आदर्श नारी चरित्र इन मानवीय गुणों से विभूषित है। दूसरी ओर नारी की पतनशीलता का आधारभूत कारण वे महत्वाकांक्षा मानते हैं, जो उसके वैयक्तिक पतन के साथ-साथ व्यापक सघर्षों का सूत्रपात करती है। नारी के स्वाभिमान के प्रश्न को महत्वाकांक्षा से अलग करके देखना होगा। प्रसाद नारी के आत्मगौरव के प्रबल पक्षधर हैं, यहां तक कि राष्ट्रीय स्वाभिमान का दायित्व भी उन्होंने उसके कंधों पर तेजस्वी वीर पुरुषों के ही समान रख दिया है, किन्तु बुद्ध स्वार्थबुद्धि से परिचालित अहंभाव को उन्होंने सदैव उसका चरित्र-विधातक माना है। प्रस्तुत नाटक में उनकी ये मान्यताएं पहली बार उभर कर सामने आयी हैं। राज्यश्री आदर्श नारी-चरित्र है और उसमें त्याग और करुणा की वृत्तियां चरम उत्कर्ष तक पहुँची हुई हैं। वह अपने को अपमानित करने वाले और अपने भाई राज्यवर्धन के हत्यारे विकटघोष तक को प्राणदान देती है। आत्मगौरव, तेजस्विता और चारित्रिक दृढ़ता भी उसमें है। देवगुप्त के प्रत्याख्यान में उसके ये गुण भली प्रकार प्रकट हो जाते हैं।

नारी का दूसरा रूप सुरमा में देखा जा सकता है। अपनी चंचलता और महत्वाकांक्षा के कारण वह देवगुप्त की प्रणयिनी बनती है और फिर विकटघोष के साथ

भयानक दुष्कर्मों में संलग्न होती है। अन्ततः राज्यश्री की अपार करुणा उसके मन का परिष्कार करती है और वह भिच्छुरी बन जाती है। पुरुष पात्रों में हर्षवर्धन, विकटघोष, राज्यवर्धन, देवगुप्त और दिवाकर मित्र प्रमुख हैं, किन्तु नाटककार की दृष्टि राज्यश्री पर केन्द्रित होने के कारण इनके व्यक्तियों की मोटी रेखाएँ ही उभर सकी हैं। इनमें विकटघोष सर्वाधिक जीवन्त चरित्र है। अपनी अवमानना के प्रतिशोध और महत्वाकांक्षा की पूर्ति के लिए वह भिच्छु शान्ति देव से दस्यु विकटघोष बनता है और अपहरण व हत्या के क्रूर कुकर्म करता है। अन्त में राज्यश्री के प्रभाव से उसका हृदय-परिवर्तन होता है। 'अज्ञातशत्रु' में इसी प्रकार विरुद्धक भी शैलेन्द्र बनकर नाटकीय रोमाचकता उत्पन्न करता है। हर्षवर्धन तेजस्वी वीर सम्राट् है। उसमें राष्ट्र की सुरक्षा का प्रबल भाव है। चालुक्य की सन्नद्धता और वारता से सन्तुष्ट होकर वह युद्ध बन्द कर देता है। राज्यश्री के प्रभाव से वह सर्वस्व-दान करता है और अन्त में उसी के समर्थन से वह पुनः राजदण्ड धारण करता है। राज्यवर्धन तेजस्वी वीर पुरुष है। अपनी सरलता के कारण वह छल से मारा जाता है। देवगुप्त कुचक्री और व्यभिचारी है। दिवाकरमित्र आदर्श-बौद्ध-तपस्वी है, जो भ्रान्त प्राणियों का पथ प्रदर्शन करता है। सुएनच्चांग धर्मप्राणी चीनी यात्री है जो राज्यश्री और हर्ष की उदारता और धर्मनिष्ठा से अभिभूत होता है। नरेन्द्रगुप्त ईर्ष्यालु प्रकृति का महत्वाकांक्षी एवं कुचक्री युवक है। जैसा कि पहले कहा जा चुका है, इस नाटक में राज्यश्री का ही चरित्र मुख्य रूप से अंकित किया गया है। अन्यपात्रों की प्रासंगिक व एकपक्षीय विशेषताएँ ही प्रकाश में आ सकी हैं। इसका बहुत कुछ दायित्व कथानक की लघुता पर भी है। फिर भी, चारित्रिक वैचित्र्य तो इसमें है ही। परवर्ती नाटको में जिन यथार्थ, मानवीय व सांस्कृतिक मूल्यों के आधार पर व्यापक चरित्र-विधान किया गया है, वे इसके पात्रों में पहली बार स्फुरित होते हैं। राज्यश्री, सुरमा, हर्ष, विकटघोष, देवगुप्त व दिवाकर-मित्र प्रसाद के प्रत्येक ऐतिहासिक नाटक में मिलेंगे।

सधर्ष और षडयन्त्र का ताना-बाना भी इस रूपक में पहली बार प्रसाद ने बुना है। कथानक छोटा होने के कारण विरोध पक्ष को प्रबल बनाने वाले सूत्र यहाँ कम हैं, किन्तु उनके जुड़ने की वही प्रक्रिया इसमें मिलेगी जो परवर्ती नाटको में है। देवगुप्त, शशाक और विकटघोष तीन विरोध-बिन्दु हैं, जो यथावसर मिलकर कुचक्र को सघनता व त्वरा देते हैं। धर्म की धारा भी इससे जुड़ी हुई है, किन्तु उसका आदर्शात्मक पक्ष अधिक प्रबल है। दुरभिसन्धि, अपहरण और हत्या का रोमाचक वातावरण अन्त तक चलता है, जिस पर राज्यश्री की करुणा विजयिनी होती है। अतिप्राकृत घटनाएँ भी इस रोमाचकता में योग देती हैं। सुएनच्चांग की बलि के अवसर पर सहसा आधी और अन्धकार का घिरना नाटकीयता की सृष्टि करता है। देवप्रतिमा सा ठाठाकर हंसना भी कम नाटकीय नहीं। इस घटना की वास्तविकता से अवगत होने पर भी इसका

नाटकाय प्रभाव कम नहीं होता। चरम सीमा, जो प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों की निजी विशेषता है, भी इसमें विद्यमान है किन्तु वह सघर्ष की न होकर प्रधान पात्र के आधारभूत चरित्र-गुण की है। विकटघोष जैसे जघन्य अपराधी का राज्यश्री द्वारा क्षमा किया जाना ही इसमें चरम सीमा के रूप में है। बीज और बिन्दु, यदि इन पारिभाषिक शब्दों को लिया ही जाए तो, भी इसी के अनुरूप शान्ति मित्र की राज्यश्री के प्रति आसक्ति और राज्यश्री द्वारा उसकी अवमानना के रूप में देखे जा सकते हैं। विरोध के सभी प्रमुख सूत्र प्रथम अंक में ही सामने आ जाते हैं और सुनिश्चित दिशा ग्रहण कर लेते हैं। निश्चय ही यह नाटक प्रसाद के भावी नाट्यशिल्प की प्रथम पुष्ट भूमिका है।

विशाख

‘विशाख’ का प्रकाशन १९२१ में हुआ। प्रसाद ने इसमें प्रथम शताब्दी के आस पास की एक ऐतिहासिक घटना को कथानक के रूप में लिया है। परिचय में वे लिखते हैं—‘भारत के प्राचीन इतिहास की जैसी कमी है वह पाठकों से छिपी नहीं है। यद्यपि धर्मग्रन्थों में सूत्र-रूप से बहुत सी गाथाएँ मिलती हैं किन्तु वे क्रमबद्ध और घटना-परम्परा से युक्त नहीं हैं संस्कृत साहित्य में इतिहास नाम से लब्धप्रतिष्ठ केवल राजतरंगिणी नामक ग्रन्थ ही उपलब्ध होता है। कल्हण पंडित ने अपने पूर्व के कई इतिहासों का और उनके लेखकों का उल्लेख किया है पर वे अब नहीं मिलते। यह नाटक राजतरंगिणी की एक ऐतिहासिक घटना पर अवलम्बित है।’ लेखक के निर्देशानुसार इस नाटक का इतिवृत्त कल्हण की ‘राजतरंगिणी’ से लिया गया है और उसमें नाटकीय अपेक्षा का ध्यान रखते हुए कल्पना का पुट दिया गया है। प्रेमानन्द, महापिंगल आदि कतिपय पात्र और कुछ घटनाएँ, जैसे अन्त में राजा नर का जीवित रहना, चन्द्रलेखा को विहारध्वंस के मूल में रखना आदि काल्पनिक हैं।

इतिहास में कल्पना का यह औचित्यपूर्ण अभिनिवेश प्रसाद की विशिष्टता है। वे ऐतिहासिक देशकाल की सहजता सुरक्षित रखते हुए अपेक्षित नाटकीय वातावरण की सृष्टि करने में कुशल हैं। उनकी यह विशेषता ‘राज्यश्री’ की ही भाँति ‘विशाख’ में भी परिलक्षित होती है। सक्रमण-युग की यह रचना नाटककार की स्वतंत्र प्रतिभा के विकास की एक प्रायोगिक कड़ी कही जा सकती है। ‘राज्यश्री’ में वस्तु की सघनता को लेकर प्रयोग किया गया है और ‘विशाख’ में कथावस्तु के जनात्मक प्रसार की उपयोगिता का आकलन किया गया है। संभवतः इसीलिए इस कृति में एक ओर हास्य-विनोद के स्थलों की बहुलता है और दूसरी ओर भावात्मक आदर्शों की प्रतिष्ठा का यथासंभव निरन्तर प्रयास किया गया है। रंगमंच को, प्रयोग के स्तर पर, लेखक ने अधिकाधिक जनात्मक बनाने का प्रयास किया है। भाषा की साधारण चमत्कृति,

जन-संगीत की प्रचुरता एवं कतिपय स्थितियों व घटनाओं की लोक-सामान्यता प्रयोग शील मनोदृष्टि के ही प्रतिपलन हैं। यह और बात है कि लेखक ने इनमें अधिक नाटकीय उपयोगिता नहीं पायी और परवर्ती नाटको में उसने आमिजात्य को ही प्रश्रय दिया। यो, इस रचना को विकास की दृष्टि से नितान्त अनुपयोगी भी नहीं कहा जा सकता। परवर्ती नाटको में अनेक स्थलो पर हास्य, विनोद, एवं चमत्कारपूर्ण घटनाओं के नाटकीय प्रसंग मिलेंगे जिनका सूत्रपात इसी कृति से होता है। नाट्यशिल्प की जो प्रगतिशीलता 'राज्यश्री' में आरम्भ होती है, वह भी इसमें सुरक्षित है। नान्दीपाठ व प्रस्तावना इसमें भी नहीं है। इसी प्रकार चरित्र-विधायक वस्तु-संगठन की प्रवृत्ति भी इसमें कुछ अधिक ही तत्परता के साथ विद्यमान है।

'राजतरंगिणी' में प्रस्तुत इतिवृत्त इस प्रकार है। किन्नरपुर का राजा नर कामुक और उच्छृंखल था। बौद्ध भ्रमण द्वारा रानी को कुपथ में ले जाये जाने के कारण उसने सब बौद्ध विहारों को जलवा दिया और सारी भूमि ब्राह्मणों को दे दी। उसने वितस्ता के तट पर सुन्दर नगरी बसायी, जिसमें जलाशय के पास सुश्रवा नाग रहता था। उसकी दो कन्याएँ थी—इरावती और चन्द्रलेखा। एक दिन एक ब्राह्मण से जलाशय पर दोनों का परिचय हुआ और उसे उन्होंने तच्छकोत्सव में आमन्त्रित किया। ब्राह्मण ने सुश्रवा के खेत के बौद्ध रक्षक को, जो मन्त्र-बल से खेत की रक्षा करता था और न उसका अन्न स्वयं खाता था, न किसी को खाने देता था, चातुर्य से अन्न खिला दिया। चन्द्रलेखा से उसका विवाह हुआ। नर ने चन्द्रलेखा को बलपूर्वक प्राप्त करना चाहा, इस पर नागों ने उपद्रव किया और राजा नर मारा गया। किन्नरपुर उजड़ गया। आगे चलकर नर के पुत्र सिद्ध ने योग्यतापूर्वक शासन किया।

इस इतिवृत्त को 'विशाख' में थोड़े परिवर्तन के साथ तीन अंको में प्रस्तुत किया गया है। प्रथम अंक में तच्छशिला विश्वविद्यालय से नया नया निकला स्नातक विशाख चन्द्रलेखा और इरावती से यह जानकर कि उनकी सारी भू-सम्पत्ति हरण करके राजा ने बौद्धमठ में दान कर दी है, उनके प्रति सवेदनशील होता है और चन्द्रलेखा के प्रति आकर्षित होता है। कुछ भिच्छु चन्द्रलेखा को पकड़ ले जाते हैं। विशाख राजा सहचर महापिंगल के माध्यम से राजा नरदेव से कानीर विहार के बौद्ध महन्त की यह दुष्टता निवेदित करता है। विहार का महन्त सत्यशील विशाख के गुरु प्रेमानन्द के समझाने से भी चन्द्रलेखा को मुक्त नहीं करता। नरदेव सत्यशील के दुष्टाचरण से क्रुद्ध होकर विहार में आग लगवा देता है किन्तु प्रेमानन्द के समझाने से शान्त हो जाता है। चन्द्रलेखा मुक्त हो जाती है। नरदेव उसका रूप देखकर आसक्त हो जाता है, किन्तु प्रकटरूप में कुछ नहीं कहता। द्वितीय अंक में विशाख और चन्द्रलेखा का विवाह निश्चित होता है और सूचना मिलती है कि नरदेव ने सुश्रवा नाग की सम्पत्ति विहार से लेकर उसे लौटा दी है। महापिंगल इरावती के रूप पर मोहित होता है और अपनी पत्नी

तरला से प्रताडित होता है। नरदेव चन्द्रलेखा से मिलने के उद्देश्य से मृगया का कार्यक्रम बनाता है। विशाख की अनुपस्थिति में महापिंगल के साथ नरदेव चन्द्रलेखा के घर जाता है और प्रणय-प्रस्ताव रखता है। पतिव्रता और सन्तोषशीला चन्द्रलेखा से तिरस्कृत होकर वह लौट जाता है। महापिंगल एक भिचू को देववारी के छल से चन्द्रलेखा को बहकाने के लिए नियोजित करता है, किन्तु सन्यासी प्रेमानन्द भिचू के षड्यन्त्र को विफल कर देता है। प्रेमानन्द के समझाने से विशाख भिचू को छोड़ देता है। तीसरे अंक में नरदेव से प्रेरित और महापिंगल द्वारा आयोजित इस कुचक्र का भेद भिचू महारानी के आगे खोल देता है। रानी ग्लानि का अनुभव करती हुई नदी में कूद पड़ती है। विशाख महापिंगल के प्रस्ताव से क्रुद्ध होकर उसकी हत्या कर देता है और चन्द्रलेखा के साथ बन्दी बना लिया जाता है। सुश्रवा की बहन रमणी की प्रेरणा से नाग इन दोनों को छुड़ाने के लिए सन्नद्ध होते हैं, किन्तु प्रेमानन्द के समझाने से वे पहले न्याय की माँग करने को तैयार हो जाते हैं। राजा नरदेव विशाख को और बाद में क्रुद्ध होकर चन्द्रलेखा को भी, शूली चढ़ाने की आज्ञा देता है। इसी समय नाग-जनता उमड़ आती है और नाग-रमणी राजा पर कुविचार का अभियोग लगाती है। राजा प्रेमानन्द के समझाने से भी नहीं मानता। क्रुद्ध नाग-जनता राजभवन में आग लगा देती है और चन्द्रलेखा व विशाख को छुड़ाकर भाग जाती है। प्रेमानन्द राजा को बचा लेता है और उसका उपचार करता है। नरदेव को अपने कुकर्म पर ग्लानि होती है और उसका हृदय शुद्ध हो जाता है। चन्द्रलेखा राजा के पुत्र को नागों से बचाकर लाती है, जिससे राजा और भी कष्टाभिभूत हो जाता है। विशाख प्रेमानन्द की प्रेरणा से राजा को क्षमा करता है। मंगल-प्रार्थना से नाटक की समाप्ति होती है।

कथानक में ऐतिहासिक परिदृश्य प्रायः यथावत् है। प्रमुख पात्र नरदेव, सुश्रवा, इरावती, चन्द्रलेखा आदि ऐतिहासिक हैं। प्रेमानन्द कल्पित पात्र है और वह प्रसाद के जीवन-दर्शन का सवाहक है। प्रसाद के सभी नाटकों में कम से कम एक पात्र इस कोटि का अवश्य मिलेगा, जो व्यक्तिगत मोह से मुक्त होते हुए भी जीवन-धारा को आदर्श कर्मण्यता और आत्मिक आनन्द व शांति की ओर मोड़ने का प्रयत्न करता रहता है और अन्ततः सफल भी होता है। प्रेमानन्द ऐसा ही पात्र है। उसी की प्रेरणा से विशाख भिचू और नरदेव को क्षमा करता है, नाग-जाति उपद्रव न करके पहले न्याय की माँग करने को तैयार होती है, नरदेव बौद्ध बिहारों का विध्वंस बन्द करता है और अन्ततः कष्टा की विजय होती है। महापिंगल भी कल्पित पात्र हैं, जो एक ओर कुचक्र का सूत्रधार बनता है और दूसरी ओर सामाजिकों को अपने मसखरे-पन से हँसाता है।

घटना-सूत्रों में दो परिवर्तन महत्वपूर्ण हैं—महारानी के स्थान पर चन्द्रलेखा को उपद्रव के मूल में रखना और अन्त में नरदेव का जीवित रहना। प्रथम नाटकीय

सक्रियता की दृष्टि से महत्वपूर्ण है और द्वितीय उद्देश्य की दृष्टि से। इतिहास के अनुसार रानी को बौद्धों ने बहकाने का प्रयास किया था, जिसके कारण नरदेव ने बौद्ध विहार जलवा दिये थे। नाटक में रानी के स्थान पर चन्द्रलेखा को रख देने से वस्तु-प्रपंच में अपेक्षित नाटकीय उलझाव आ गया है, जो अन्यथा स्थिति में न हो पाता। नरदेव का अन्त में जीवित रहना और उसका हृदय-परिवर्तन उद्देश्य की दृष्टि से सर्वथा वाछनीय है। नाटककार करुणा का व्यापक प्रभाव अंकित करना चाहता है और इसका सशक्त प्रस्तुतीकरण चरम अपराधकर्ता की हृदय-शुद्धि के ही माध्यम से समभव है। प्रसाद के नाटको में प्रायः ही प्रमुख अपराध-कर्मों चरित्रों की हार्दिक परिशुद्धि अंकित की गयी है। 'राज्यश्री' से इस शृंखला का सूत्रपात्र होता है। उसमें नाटककार ने वैयक्तिक करुणा की चरम सीमा प्रस्तुत की थी, 'विशाख' में वे उसी का निर्वैयक्तिक सन्दर्भ सामने रखते हैं। प्रेमानन्द व्यक्ति-रूप में होकर भी व्यक्ति-बाह्य हैं और उनका आदर्श विश्व-मानव की परिकल्पना से संप्रथित है।

कथानक के विकास में यहाँ प्रसाद की दृष्टि संघर्ष और चरम सीमा पर केन्द्रित रही है। अन्तिम अंक में नरदेव और प्रजा का मौखिक और देहिक संघर्ष ही वह बिन्दु है, जहाँ तक लाने के लिए पहले की सम्पूर्ण परिस्थितियाँ संयोजित की गयी है। इसके तुरन्त बाद अन्तिम दृश्य में अप्रत्याशित त्वरा के साथ संघर्ष का उपशम अंकित किया गया है, जो पाश्चात्य वैशिष्ट्य निगति का रूप प्रस्तुत करता है। चरम-सीमा और निगति प्रसाद के ऐतिहासिक नाटको की प्रमुख विशेषताएँ हैं, जिनका रूप 'विशाख' में आरम्भिक सोपान पर देखा जा सकता है। संघर्ष का ताना-बाना बुनने में राजनैतिक व धार्मिक संस्थाओं का तालमेल भी इसमें मिलेगा, जो उत्तरोत्तर उनके नाटकों में विकसित और समृद्ध होता गया है। बौद्धमत के पतनशील तथा उसी के अथवा सम्प्रदायमुक्त, सांस्कृतिक आदर्श का द्वन्द्व भी प्रवेशक वैशिष्ट्य के साथ यहाँ देखा जा सकता है। प्रेमानन्द अपने नाम के ही अनुरूप उदार व प्रसन्न कर्मण्यता का सांस्कृतिक आदर्श लेकर चलता है और विकृत बौद्ध-धर्म की पतनशील वृत्ति को अपने व्यक्तित्व से पराभूत करता है।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से 'विशाख' में सपाटता मिलेगी। सभी पात्र किसी एक विशेषता का ही आद्योपान्त परिचय देते हैं। उनमें आरोहावरोह नहीं है। केवल नरदेव का मानसिक परिष्कार उसके क्रोधी, स्वार्थी व कामुक व्यक्तित्व को एक मोड़ देता है, किन्तु यह मोड़ भी इतना आकस्मिक व क्षणिक है कि उसकी नाटकीय प्रभाव-विष्णुता स्थापित नहीं हो पाती। महार्पिण्य एक दुष्टबुद्धि, हँसोड़, गरिमाहीन व व मुँहलगे राज-सहचर के रूप में सामने आता है और इसी रूप में समाप्त भी हो जाता है। विशाख एक सामान्य आदर्शवादी गुरुभक्त युवक अन्त तक बना रहता है। नारी-पात्रों में चन्द्रलेखा की सहनशीलता व निर्भीकतामयी निष्ठा आदि से अन्त तक बनी

रहती है। महर्षिगल की पत्नी तरला एक चंचल स्वर्णांप्रिया युवती के रूप में वर्गीय प्रतिनिधि चरित्र बन गयी है। नाग-रमणी, जिसका ऐतिहासिक नाम रमण्या है, में जातीयता का स्वाभिमान है। शेष सभी पात्र साधारण व प्रासंगिक हैं। वे इतिवृत्त के युग की सामाजिक व धार्मिक विशेषताओं को उद्घाटित करने के लिए खड़े कर दिये गए हैं, जो लेखक के उद्देश्य की दृष्टि के अवाञ्छनीय नहीं कहे जा सकते।

इस नाटक का अंगी या कि समाहारी रस शान्त है वीर, शृंगार, हास्य आदि अन्ततः शान्त में समाहित हो जाते हैं। हास्यजनक स्थलों की बहुलता एक आपत्तिजनक सीमा तक इसमें विक्षेप डालने का प्रयास करती है। जैसा कि पहले कहा जा चुका है, प्रसाद की मचीय दृष्टि इसमें जनात्मक रही है और इसीलिए इसमें जनरुचि के हास्य-प्रसंगों की अधिकता हो गयी है। महर्षिगल से सम्बन्धित सभी स्थल हास्य-जनक हैं। तरला से सम्बन्धित वृत्त भी इसी वर्ग में आता है। चरित्र और घटनाएँ ही नहीं, सवाद और गीत भी जनात्मक सामान्यता के शिकार हो गए हैं। सवादों की सस्ती तुकबन्दी और गीतों का भ्रमचलतापन जनमचीय दृष्टि के आग्रह के ही विपरिणाम हैं। भाषा भी अत्यन्त साधारण स्तर की है। वस्तुतः प्रसाद ने 'राज्यश्री' की गभीरता की समक्षता में 'विशाख' के द्वारा जनमच की अवतारणा की थी। यह उनका एक प्रयोग भर था। यह और बात है कि उनके नाट्यशिल्प की संभावनाएँ इसमें अप्रत्याशित रूप से झलक मार गयी हैं।

अजातशत्रु प्रकृत सर्जन-भूमि का प्रथम आलेख

‘अजातशत्रु’ को प्रसाद के नाट्यशिल्प का प्रथम पूर्ण निदर्शन कहा जा सकता है। यो तो प्रत्येक कृति में सार्वनात्मक नवीनता या विशिष्टता विद्यमान होती है और इस दृष्टि से प्रसाद का भी प्रत्येक नाटक अपने आप में किसी न किसी विशेष नाट्य-गुण से सम्पन्न है, किन्तु यह सम्पन्नता जिस प्रातिम सिद्धावस्था का प्रतिफलन होती है वह प्रसाद के नाटको में पहली बार ‘अजातशत्रु’ में परिस्फुट हुई है। आरंभिक एकाकी रूपको में प्रसाद ने प्रयोग करते हुए सर्जन की सम्भावनाएँ खोजने का प्रयास किया था, सक्रमण-युगीन कृतियों में उन्होंने इन सम्भावनाओं को रूपायित करते हुए उनके सवर्धन सम्मार्जन का प्रायोगिक प्रयास किया और अब वे अपनी प्रयोगशीलता से प्राप्त निष्कर्षों और अनुभवों को एक समग्र रूपाकार देने लगे हैं। इसे प्रसाद की नाट्यसर्जना का अन्तिम सोपान भी कह सकते हैं किन्तु सही अर्थों में यही उनका प्रथम सोपान भी है क्योंकि यही से उनकी नाट्यप्रतिभा उनकी निजी विशेषताओं को उभार कर सामने लाने लगी है। कथानक की व्यापकता, सघनता और वक्रता, वैविध्यपूर्ण संघर्ष-सूत्रों का चरमामिमुख सगमन, बहुवर्गीय चरित्रों का जीवन्त आरोहावरोह, परिणति की सांस्कृतिक उदात्तता, ऐतिहासिक काल-खण्डों की राजनीतिक, सामाजिक व धार्मिक परिस्थितियों का समुचित विम्बाकन, कवित्व का समायोजन, पौर्वात्य नाट्यपद्धति से पाश्चात्य का समीकरण आदि प्रसाद की निजी विशेषताएँ इसमें और इसके बाद की कृतियों में व्यवस्थित और सहज रूप में प्रकट हुई हैं।

‘अजातशत्रु’ का प्रकाशन १९२२ में हुआ। प्रथम संस्करण के बाद इसके संवादों में थोड़ा परिवर्तन किया गया है। पारसी पद्धति के प्रभाव में प्रसाद ने आरंभिक कृतियों में पद्यात्मक संवाद लिखे थे और प्रस्तुत नाटक में भी ऐसे कुछ स्थल थे। बाद में लेखक ने पद्यों को संवाद से अलग कर दिया है, साथ ही संवादों में कुछ सचेष्टता या परिवर्धन भी किया है। पद्यों में भी थोड़ा न्यूनाधिक्य मिलेगा। अन्य सारी बातें परवर्ती संस्करणों में यथावत् विद्यमान हैं। प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों की जो श्रृंखला ‘राज्यश्री’ से आरंभ होती है, उसकी प्रथम प्रातिनिधिक कड़ी ‘अजातशत्रु’ है। इसका वस्तु-सम्मार्ग विशद और घटनाबहुल है। मगध, कौशाम्बी, कोसल और काशी—इन चार घटना केन्द्रों से आधिकारिक कथा-सूत्र जुड़ता हुआ आगे बढ़ता है। कथा वस्तु की विशदता के अनुरूप ही इसमें पात्रों की बहुलता है, जिनका वैशिष्ट्य परिस्थितियों की पृष्ठभूमि में कुशलता से उभारा गया है। विरोध का तत्व इस नाटक में बाह्य और

आम्यन्तर स्तरो पर आद्योपान्त व्याप्त है। विविध क्षेत्रों से विरोध के सूत्रों को उभार कर उन्हें संयोजित करते हुए एक चरम सीमा-सघर्ष-तक लाने का प्रसाद का निजी नाट्यकौशल इसमें अपने प्रकृत रूप में देखा जा सकता है। सभी दृष्टियों से यह प्रसाद का प्रथम पूर्ण नाटक है।

प्रसाद ने यथेष्ट ज्ञानवीन के अनन्तर अपने ऐतिहासिक नाटकों के कथानकों की रूप-रचना की है। नाटकीय प्रभाव और सांस्कृतिक उद्देश्य की सिद्धि के लिए उन्होंने इतिवृत्त में अनुमान और कल्पना का भी पुट दिया है, किन्तु वह कभी इतना सघन नहीं होता कि ऐतिहासिक सत्य दब जाए। इतिहास को नाटकीय सगति देने के लिए नाटककार को अनुमान और कल्पना का सहारा लेना ही पड़ता है, विशेषकर उस इतिवृत्त में, जो कई घटना केन्द्रों से जुड़ा हुआ हो।

‘अजातशत्रु’ की प्रमुख घटनाएँ तथा प्रमुख पात्र ऐतिहासिक हैं। इसका कथानक बुद्ध के काल का है। सभी इतिहास लेखक यह मानते हैं कि बिंबसार (मगध), प्रसेनजित् (कोसल) और उदयन (कौशाम्बी) बुद्ध के समकालीन थे और बुद्ध का इन तीनों से सम्पर्क हुआ करता था। मगधराज बिंबसार ने अनेक राजकन्याओं से विवाह किया था। प्रसेनजित् की बहन कोसलदेवी और लिच्छवी वंश के राजा चेटक की कन्या छलना उसकी प्रमुख रानियों में थी। अजातशत्रु छलना का पुत्र था। एक साध्य के अनुसार उसकी मा का नाम वासवी था। प्रसाद ने कदाचित् इसी आधार पर कोसलदेवी का नाम इसमें वासवी कर दिया है, यद्यपि अजात छलना के ही पुत्र के रूप में प्रस्तुत किया गया है। वैशाली की वृज-जाति (लिच्छवी) की राजकुमारी छलना का झुकाव जैन धर्म की ओर विशेष था, क्योंकि जैनतीर्थंकर महावीर स्वामी उसी गोत्र के थे। बुद्ध का प्रतिद्वन्द्वी देवदत्त भी जैनमत का समर्थक था और वह बुद्ध की अहिंसा सम्बन्धी व्याख्या में परिवर्तन चाहता था। उसने अजात को प्रभावित कर लिया था और बुद्ध के विरोध में उसे छलना का भी सहयोग मिला। बड़ी रानी कोसल देवी और बिंबसार बुद्ध के भक्त होने के कारण इनके कोपभाजन बने। प्रसाद ने इस ऐतिहासिक सत्य के साथ छलना के चरित्र में नारी सुलभ ईर्ष्या का प्रचण्ड रूप कल्पित करके उसे एक जीवन्त और शक्तिशाली चरित्र बना दिया है। देवदत्त ने अजातशत्रु को प्रेरणा दी थी और अजात के हाथ से उसके पिता बिंबसार की हत्या होने का उल्लेख भी मिलता है, किन्तु ऐतिहासिक सत्य यह माना गया है कि बिंबसार ने स्वयं राज्य का त्याग कर दिया था और अजात ने उन्हें बन्दीगृह में डाल दिया था। पिता बनने पर अजातशत्रु अपने पिता को मुक्त करने गया किन्तु तब बिंबसार जीवन के अन्तिम क्षण गिन रहा था। बिंबसार की मृत्यु के शोक में कोसल देवी की भी मृत्यु हो गयी थी। प्रसाद ने इन दोनों की मृत्यु नहीं दिखायी है क्योंकि वे दुःखान्त परिणति न चाहकर आदर्शान्ति परिणति चाहते थे।

देवदत्त ने बुद्ध की हत्या के कई प्रयास किये थे किन्तु वह असफल रहा था । अन्त में वह जेतवन के एक जलाशय में डूबकर या धरती में फँसकर मृत्यु को प्राप्त हुआ था । बिंबसार के राजवैद्य के रूप में जीवक का होना भी ऐतिहासिक सत्य है । अजातशत्रु का पिता के प्रति कठोर होना भी इतिहाससम्मत है । वह पिता के जीवन-काल में ही चंपा या प्राचीन अग-देश का शासन करता था । प्रसेनजित् बिंबसार का सम्बन्धी एव बुद्ध का प्रशंसक था । शाक्यों ने छल से उसका विवाह बासमावत्तिया नाम की दासीपुत्री से करा दिया था, जो रानी होने पर महादेवी कहलायी और विडुड्डुम या विरुद्धक इसी का पुत्र था । प्रसाद ने इसका नाम शक्तिमती रखा है । प्रसेनजित् ने उसके कुलशील की जानकारी पाकर उसके पुत्र विरुद्धक को उत्तराधिकार-च्युत कर दिया था, किन्तु बाद में बुद्ध की प्रेरणा से उन्होंने उसे पुनः स्वीकार कर लिया था । विरुद्धक ने इसी सन्दर्भ में अपने पिता प्रसेनजित् के प्रति विद्रोह भी किया था जिनमें प्रधान सेनापति दीर्घकारायण ने सहायता की थी । दीर्घकारायण के मन में प्रसेन के लिए इस कारण विद्वेष था कि उसने उसके चाचा और कौशल के सेना-पति बन्धुल मल्ल की अजय वीरता से शक्ति होकर उसका छल से वध करवा दिया था । प्रसाद ने बन्धुल के हत्यारे के रूप में दस्युवेशी विरुद्धक की कल्पना करके कुचक्र और विरोध को नाटकीय अन्विति और सघनता दी है । हत्या की प्रेरणा इसमें भी प्रसेनजित् की ही है, किन्तु इसके साथ विरुद्धक का मल्लिका के प्रति पाप-भाव भी जोड़कर नाटककार ने विशेष कल्पना-कौशल का परिचय दिया है ।

कौशाम्बी-नरेश उदयन ने कई विवाह किये थे । चण्डमहासेन की पुत्री वासव-दत्ता, मगध-शासक दशक की बहन पद्मावती और ब्राह्मण-कन्या मागन्धी—तीन रानियों का विशेष उल्लेख मिलता है । दशक और कुलीक अजातशत्रु के ही नाम थे, अतः प्रसाद ने अनुमान के आधार पर पद्मावती को वासवी या कौशलदेवी की पुत्री मान लिया है, जिसे असगत नहीं कहा जा सकता । मागन्धी बुद्ध के प्रति विद्वेष रखती थी । पद्मावती बुद्ध में आस्था रखने के कारण उसके प्रतिघात का केन्द्र बनी । मागन्धी ने पद्मावती को अपमानित करने के लिए कई षड्यन्त्र किए, जिनमें एक वाद्ययंत्र में सर्प छिपाकर उदयन को उसके विरुद्ध भडकाने का था । उदयन ने इस पर पद्मावती पर बाण से प्रहार भी किया था, किन्तु अपने चरित्र-बल के कारण वह बच गयी । सब प्रकार से विफल होने पर मागन्धी ने उसके महल में आग लगा दी थी । प्रसाद ने यह प्रकरण भी प्रायः ज्यों का त्यों रहने दिया है । घटना को यथार्थ और विश्वसनीय बनाने के लिए प्रसाद इसमें पद्मावती पर प्रहार न दिखाकर प्रहारोद्द्यत उदयन का वासवदत्ता द्वारा निवारण दिखाते हैं । सर्वाधिक महत्वपूर्ण कल्पना मागन्धी के चरित्राकन में मिलती है । प्रसाद ने उसे आगे चलकर वेश्या श्यामा तथा अन्त में आन्नपाली के रूप में प्रस्तुत किया है ।

बौद्ध-ग्रन्थों में आम्नपाली का वर्णन कई स्थलों पर मिलता है। वह पतिता और वेश्या थी किन्तु अन्त में बुद्ध ने उसे पवित्र किया था। उसने सद्धर्म में दीक्षित होकर अपना उद्यान अबपालि-वन सघ को अर्पित कर दिया था। इसी प्रकार काशी की वेश्या सामावती या श्यामावती का भी उल्लेख बौद्ध ग्रन्थों में है। प्रसाद ने एक ही चरित्र के माध्यम से मागन्धी, श्यामा और आम्नपाली के वृत्त प्रस्तुत कर दिये हैं, जो नाटकीयता की दृष्टि से अत्यन्त प्रभावशाली सिद्ध हुआ है। इस कल्पनाश्रित एकीकरण के मूल में 'चरित्र का विकास और कौतुक बढ़ाना' ही है। इस प्रकार 'अजातशत्रु' के कथा-संगठन में अनुमान और कल्पना का सहारा प्रायः बिखरे हुए कथा-सूत्रों को नाटकीयता और अन्विति देने के लिए लिया गया है और यह ध्यान रखा गया है कि प्रमुख ऐतिहासिक घटनाओं में किसी प्रकार की व्यत्यय न हो। इतिहासेतर सामग्री के सन्निवेश में भी प्रसाद की दृष्टिप्रमाणपरक रही है। प्रस्तुत सन्दर्भ में प्रमुखतः पालि और अश्वत. संस्कृत के ग्रन्थों से आधार प्राप्त किए गए हैं, जिनका उल्लेख नाटक के 'कथाप्रसंग' में लेखक ने किया है।

'अजातशत्रु' विरोध-प्रधान नाटक है। प्रथम व द्वितीय अंको में एवं तृतीय के आरम्भ में आभ्यन्तर और बाह्य द्वन्द्व का वातावरण व्याप्त है। वहिर्द्वन्द्व और अन्त-द्वन्द्व इसमें एक दूसरे से सन्दर्भित अथवा क्रिया-प्रतिक्रिया के रूप में चित्रित किए गए हैं। आनुपातिक दृष्टि से बाह्य द्वन्द्व की ही प्रधानता है और उसी की प्रतिक्रिया के रूप में उसका मानसी पक्ष उद्घाटित होता है। प्रसाद का लक्ष्य तत्कालीन परिवेश की बहुचर्चीय उत्क्रान्तियों का प्रस्तुतीकरण और उनका समाधान देना था, अतः स्वाभाविक रूप से ही वे इसमें बहिर्मुख अधिक रहे हैं।

सामाजिक, धार्मिक और राजनैतिक उपप्लवों को प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति प्रसाद के सभी ऐतिहासिक नाटकों में मिलेगी, किन्तु 'अजातशत्रु' में वही प्रधान हो उठी है। इसका कारण यह है कि अन्य दो प्रमुख ऐतिहासिक नाटकों 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' में विदेशी आक्रमण प्रतिपक्ष के रूप में प्रस्तुत किए गए हैं और वहाँ राष्ट्रोद्धार ही मुख्य प्रयोजन बन गया है, जबकि प्रस्तुत नाटक में आन्तरिक विद्रोह और दुरगिसन्धि का ही परिदृश्य है। प्रथम अंक में इस परिदृश्य का उद्घाटन करते हुए विरोध के सूत्रों का उद्बुद्ध व क्रियाभिमुख होना दिखाया गया है। मगध में छलना अपनी उद्दण्ड तेजस्विता से अपने पुत्र अजातशत्रु को सिंहासन विलाने में सफल होती है और बिंबसार तथा वासवी एकान्त उपवन में वानप्रस्थ जैसा जीवन व्यतीत करने लगते हैं। अजात की इस हठपूर्वक राज्य प्राप्ति में बुद्ध के प्रतिस्पर्धी दुष्ट देवदत्त की कूट-मन्त्रणा और बुद्ध की उदात्त प्रेरणा का भी सहयोग है। कौशाम्बी में बुद्ध से अस्वीकृत मागन्धी उद्यान की रानी के रूप में पद्मावती के प्रति ईर्ष्या और बुद्ध के प्रति प्रतिशोध के अन्धावेश में पद्मावती के चरित्र पर बुद्धासक्ति का लाक्षणिक लगाकर उद्यान को

मडकाती है, किन्तु बड़ी रानी वासवी के कारण पद्मावती बच जाती है और उदयन को अपनी भूल का भान हो जाता है। मागन्धी महल में आग लगाकर भाग निकलती है। कोसल में मगध के सत्तान्तरण का समाचार सुदत्त के माध्यम से पहुँचने पर प्रसेनजित् अज्ञात के आचरण की निन्दा करता है और अपने पुत्र विरुद्धक द्वारा अज्ञान का समर्थन किए जाने पर उसे युवराज-पद से और उसकी माँ शक्तिमती को राजमहिषी पद से बर्चित कर देता है। विरुद्धक सेनापति बन्धुल की पत्नी मल्लिका के प्रति अनुरक्त है और इसी कारण वह अपमान का घूंट पीकर कौसल में रहने को विवश है। उसके आहत अभिमान को उसकी माँ शक्तिमती विद्रोह की प्रेरणा देती है और वह प्रतिशोध के लिए कृतसकल्प होता है।

इस प्रकार प्रथम अंक में तीनों घटना-केन्द्रों में विरोध का सूत्रपात हो जाता है और केन्द्रीय घटनास्थल मगध में शेष दोनों जुड़े रहते हैं। वासवी अपने दहेज में प्राप्त काशी राज्य के राजस्व से अपना व बिबिसार का जीवन-निर्वाह करना चाहती है और उसका भाई प्रसेनजित् भी इस निर्णय की पुष्टि करता है। कौशाम्बी के पारिवारिक कलह के मूल में बुद्ध के प्रति विद्वेष-भाव है और वही विद्वेषभाव मगध के विप्लव में भी एक महत्वपूर्ण प्रेरक सूत्र है। दूसरे, जीवक के माध्यम से मगध का समाचार कौशाम्बी पहुँचाने का उद्देश्य वासवी के पक्ष में उसे कौसल का सहयोगी बनाना है। इन परस्पर सम्बद्ध वृत्त-केन्द्रों से अज्ञात, विरुद्धक और मागन्धी-प्रतिनिधि विरोध-सूत्रों के रूप में उभर कर सामने आ जाते हैं, जो दूसरे अंक में मिलकर सघर्ष को त्वरापूर्ण सक्रियता देते हैं। विरुद्धक साहसिक शैलेन्द्र बनकर सेनापति बन्धुल को अपने पक्ष में करने के प्रयास में असफल होने पर भी प्रसेन की जानकारी में उसका छल से वध करता है और स्वयं घायल होकर बन्दी होता है। मागन्धी श्यामा वेश्या के रूप में उसकी प्रणयिनी हो गई है, जो उसे बचाती है और उसके स्थान पर अज्ञात के कूटचर समुद्रदत्त को मृत्युदण्ड दिलाती है। अकृतज्ञ विरुद्धक श्यामा के मोहपाश में मुक्ति पाने तथा उसके धन के लोभ में उसकी हत्या करने का प्रयास करता है किन्तु बुद्ध के प्रयास से वह जीवित रह जाती है। काशी के राजस्व के प्रश्न पर मगध और कोसल के युद्ध में अज्ञात विजयी होता है, किन्तु मल्लिका के उदार क्षमा-भाव के कारण प्रसेनजित् उसके द्वारा मारे जाने से बच जाता है। दूसरे युद्ध में कौशाम्बी और कोसल की संयुक्त सेना मगध पर आक्रमण करने को तत्पर होती है। अज्ञात मल्लिका के प्रभाव से युद्ध व राज्य के प्रति विरक्ति का अनुभव करने लगता है किन्तु विरुद्धक, छलना व देवदत्त की प्रेरणा से वह पुनः युद्ध करने के लिए तैयार हो जाता है। कोसल का सेनापति और दिवगत सेनापति बन्धुल का भागिनेय दीर्घकारायण प्रथम युद्ध की ही भाँति इस युद्ध में भी भीतर-भीतर विरुद्धक से मिला हुआ है, क्योंकि अपने मामा बन्धुल की हत्या में प्रसेन का हाथ होने के कारण वह उसके प्रति प्रतिहिंसा

का भाव रखता है। इस प्रकार इस अंक में विरोधी तत्व एकजुट होकर सघर्ष की चरम भूमिका रच देते हैं। इस सघर्ष का प्रमुख प्रेरक विरुद्धक है और अज्ञात प्रमुख माध्यम।

अन्तिम अंक में सघर्ष का उतार और विरोध के भाव का उपशम प्रस्तुत किया गया है। युद्ध में अज्ञात बन्दी होता है और बन्दीगृह में रहते हुए उसे प्रसेन की पुत्री वाजिरा से प्रेम हो जाता है। वासवी की प्रेरणा से दोनों का विवाह होता है। छलना का विद्वेष-भाववासवी की उदारता से विगलित हो जाता है और वह वासवी और बिबसार से चमा याचना करती है। अज्ञात पिता बनने पर बिबसार के पास जाता है और वासवी व पद्मावती की प्रेरणा से बिबसार उसे चमा करते हैं। उदयन के हाथ से घायल विरुद्धक मल्लिका के उपचार से स्वस्थ होता है और उसी के प्रभाव से वह प्रसेन के द्वारा चमा किया जाता है। रानी शक्तिमती को भी उसी की प्रेरणा के फलस्वरूप प्रसेन चमा करते हैं। बुद्ध के सद्गुणों से प्रसेन विरुद्धक को पुनः युवराज-पद देते हैं। देवदत्त जलाशय में डूबकर समाप्त हो जाता है। मागन्धी अब श्यामा वेश्या से आभ्रपाली बन जाती है और बुद्ध की कृपा से कृतकृत्य होकर अपना आभ्रवन संघ को अर्पित कर देती है। यह अंक आदर्श-विधायक है। विश्वमैत्री का जो आदर्श बुद्ध से प्रेरित मल्लिका तथा वासवी के द्वारा आचरित है वही अन्त में सम्पूर्ण विरोध को शान्त कर देता है। इस नाटक का नामकरण नायक या प्रधान-पात्र से सम्बद्ध होने के साथ-साथ इस प्रशान्त परिणति का भी व्यञ्जक है। पारिवारिक, सामाजिक, धार्मिक, राजनैतिक सभी स्तरों के विद्वेष का प्रशमन ही 'अज्ञातशत्रु' की अज्ञातशत्रुता है।

नाट्य-वस्तु-सम्बन्धी भारतीय विचारणा में फल अथवा कार्य आधार-बिन्दु के रूप में रहा है और उसी की ओर कथानक के विकासक्रम की स्थितियों के रूप में अवस्थाओं, अर्थप्रकृतियों और सन्धियों का निर्धारण किया गया है। 'अज्ञातशत्रु' में पारिवारिक और राजनैतिक विरोधों का उपशम ही फल, या कार्य कहा जा सकता है, जिसकी पूर्ण सिद्धि अन्तिम दृश्य में होती है, जहाँ बिबसार का उद्विग्न चित्त छलना और अज्ञात की हार्दिक परिशुद्धि से सन्तुष्ट होकर उन्हें मन से चमा करके अंगीकार कर लेता है। प्रासंगिक कथाओं का भी ऐसा ही परिणाम उसके पूर्व के दृश्यों में दिखाया गया है यथा अन्तिम अंक के पाँचवें दृश्य में प्रसेन का विरुद्धक और शक्तिमती को चमा करके स्वीकार करना और सातवें दृश्य में आभ्रपाली का मिच्छुणी बनकर गौतम की स्नेहालु कृपा प्राप्त करना। प्रासंगिक कथाओं के ये परिणाम फल तो नहीं हैं किन्तु उसके पोषक सूत्र अवश्य हैं। फल की एकतानता का यह विकेंद्रण प्रासंगिक कथाओं की बहुत कुछ स्वतन्त्र स्थिति के कारण हो गया है। लेखक ने विरोध-तत्त्व की समानान्तरता को आधार बना कर इन्हें आधिकारिक कथावस्तु से जोड़ने का सुन्दर प्रयास किया है, किन्तु यह संयोजन कथानक को वैसी सघनता नहीं दे सका है जैसी

भारतीय वस्तु-विचार की दृष्टि से अपेक्षित है। वस्तुतः वैसा रूप प्राप्त करने के लिए फल को संयोजन का आधार बनाया जाना चाहिए था, जो इस कथानक को देखते हुए संभव नहीं था, और प्रसाद को कथावस्तु की यह रूढ़ ऋजुता पसन्द भी नहीं थी। अतएव जिस प्रकार आरम्भ में विरोध की समानान्तरता है, उसी प्रकार अन्त में परिणाम की थी।

यह नाटक तीन स्वतंत्र कथानकों की संसृष्टि है, जिसमें मुख्य कथा से शेष दोनों कथाएँ राजनैतिक, पारिवारिक एवं चारित्रिक सूत्रों के आधार पर जुड़ी हुई प्रतीत होती हैं। जहाँ तक चरम सीमा-संघर्ष का प्रश्न है, प्रासंगिक कथाएँ निस्सन्देह अपेक्षित योगदान करती हैं और यही लेखक का अभीष्ट भी था। आधिकारिक कथानक के फल की दृष्टि से इस नाटक में कार्यावस्थाएँ बड़े सहज रूप में मिलती हैं। प्रथम दृश्य में वासवी के शान्तिकामी उदार जीवनदर्शन में प्रारम्भ नामक कार्यावस्था है। दूसरे दृश्य में बुद्ध की प्रेरणा से बिबसार का अजात को राज्यभार सौपना स्वीकार करना प्रयत्न-दशा का परिचायक है। शेष कार्यावस्थाएँ अन्तिम अंक में हैं। तीसरे अंक के प्रथम दृश्य में अजात के बन्दी होने पर छलना का सन्तान-स्नेह के कारण विगलित होना और अपनी भूल स्वीकार करना प्राप्याशा की अवस्था का परिचायक है। आठवें दृश्य में वासवी का छलना को पति और पुत्र वापस दिलाने का आशवासन देना नियतासि की सूचना देता है और ठीक इसके बाद अन्तिम दृश्य में फलागम है। कथा-नायक अजातशत्रु से ये कार्यावस्थाएँ कटी हुई हैं, क्योंकि उसका व्यक्तित्व स्वतंत्र न होकर अन्य स्थितियों व पात्रों, विशेषकर छलना, से प्रेरित और अप्रसारित होता है। मागन्धी की कथा में आरोह और निगति का रूप उभरता है। दस्यु शैलेन्द्र से उसकी प्रणय-वर्चा और साँठ-गाँठ उसके चारित्रिक पतन की चरम सीमा है और उससे प्रवर्चित तथा बुद्ध की परिचर्या से स्वस्थ होने पर युवराज विरुद्ध के प्रस्ताव को ठुकराना व मल्लिका की सेवा के लिए तत्पर होना निगति है, जिसका फलागम उसके भिचुरी बनने में होता है। प्रसेनजित् और विरुद्ध की कथा बहुत कुछ अधिकारिक कथा जैसी है, अतएव उसमें कार्यावस्थाएँ अधिक स्पष्ट हैं और फल कथानायक अथवा पताका-नायक विरुद्ध से अजात की ही भाँति सीधे न जुड़ा होकर प्रसेन से सम्बद्ध है। दूसरे अंक के पाँचवें दृश्य में प्रसेन का मल्लिका से बन्धुल की हत्या के सन्दर्भ में चामा माँगना और उसके सौम्य व्यक्तित्व से अभिभूत होना प्रारम्भ है। तीसरे अंक के दूसरे दृश्य में प्रसेन का वासवी के कहने से अजात को मुक्त करना प्रयत्न-दशा है। चौथे दृश्य में शक्तिमती का मल्लिका के सामने अपनी भूल स्वीकार करना प्राप्याशा है। अगले दृश्य में मल्लिका के प्रभाव से प्रसेन का शक्तिमती को स्वीकार करना नियतासि है और इसी दृश्य में बुद्ध की प्रेरणा से प्रसेन का विरुद्ध को पुनः युवराज-पद देना फलागम है। इस फल की उपलब्धि पताका-नायक विरुद्ध को होती है, ठीक

उसी प्रकार जैसे अधिकारिक कथा के फल की उपलब्धि अज्ञात को होती है । अज्ञात की भाँति विरुद्धक भी अपनी माँ शक्तिमती से प्रेरित परिचालित है ।

पहले ही कहा जा चुका है कि प्रसाद को कथानक को पारस्परिक ऋजुता प्रिय नहीं था, अतएव उन्होंने वस्तु-विन्यास और चरित्र-विधान में वक्रता की शैली अपनायी है । इसीलिए विरोध का तत्व जो प्रतिपक्ष के रूप में कथा के मध्य भाग में आना चाहिये, प्रसाद के नाटकों में आरम्भ में ही उभर आता है और फल की प्राप्ति नायक को होते हुए भी उसके सूत्रधार दूसरे होते हैं ।

समानान्तर कथा-सूत्रों की स्थिति के कारण इस नाटक में पात्रों के वर्ग स्वतः बन गये हैं । अज्ञात, विरुद्धक और उदयन राजन्यवर्गीय युवा अह एव पीरुष से संपन्न चरित्र है । बिबसार और प्रसेनजित् अधिकार-लिप्सु सत्तारूढ वर्ग के प्रतिनिधि हैं । बुद्ध, सारिपुत्र, आनन्द और जीवक सत्पक्ष के समर्थक आदर्श चरित्र हैं । बन्धुल और दीर्घकायायण राष्ट्राभिमानि वीर सेनानायक हैं । देवदत्त और समुद्रदत्त असत्पक्ष के अमार्जनीय चरित्र हैं । नारी-पात्रों में भी वर्गबद्धता देखी जा सकती है । वासवी, मल्लिका, पद्मावती, वाजिरा और वासवदत्ता नारीत्व की उदारता, करुणा और सहिष्णुता का आदर्श प्रस्तुत करती हैं । छलना, मागन्धी और शक्तिमती उग्र अहंभाव से युक्त महत्वाकांक्षिणी नारियाँ हैं । चरित्रों की यह समानान्तरता मूल गुण के ही आधार पर देखनी चाहिए, समग्र व्यक्तित्व की भूमिका में नहीं ।

प्रसाद की यह एक महत्वपूर्ण विशेषता है कि वर्गीय चित्रण करते हुए भी वे प्रमुख पात्रों की निजी विशेषताओं को उभारने में सिद्धहस्त हैं । यदि यह व्यक्ति-वैचित्र्य न हो, तो कथानक में रूढ़ि की ऊब उत्पन्न हो जाती है । प्रसाद के अन्य नाटकों की भाँति 'अज्ञातशत्रु' में भी व्यक्तिवैशिष्ट्य सुरक्षित है । अज्ञातशत्रु, विरुद्धक और उदयन युवा-राजवर्ग के प्रतिनिधि चरित्र हैं और तीनों में अहंभाव और वीरत्व का प्रभावशाली भ्रोज व वेग है, किन्तु उनकी परिस्थितियाँ और प्रवृत्तियाँ उन्हें भलग-भलग दिशाओं में ले जाती हैं । अज्ञात बचपन से ही उद्वेग और क्रूर है और उसकी यह प्रवृत्ति उसकी माँ छलना के अनुचित प्रोत्साहन का प्रतिफल है । उसमें महत्वाकांक्षा है, जिसका पोषण देवदत्त अपनी दुरभीष्ट-सिद्धि के लिए करता है । अपनी उद्दण्डताओं और दुष्टताओं लिए उतना उत्तरदायी वह नहीं है, जितना छलना और देवदत्त । उसके चरित्र का पतनशील पक्ष सांस्कारिक कम है, प्रेरित अधिक । इस कारण नाटक के पूर्वार्ध से भी अधिक भाग में वह स्वतंत्र व्यक्तित्व से हीन दिखाई पड़ता है । उसका स्वतन्त्र व्यक्तित्व पहली बार मल्लिका के सम्पर्क में आने पर उभरता है । मल्लिका की उदार करुणा का प्रत्यक्षानुभव उसके उदात्त संस्कार को जगाता है और वह कोसल पर आक्रमण न करने की प्रतिज्ञा करता है । उसके कमजोर मनोबल पर एक बार फिर छलना और देवदत्त विरुद्धक के सहयोग से हावी हो जाते हैं और वह अपनी प्रतिज्ञा

भूलकर कोसल के विरुद्ध युद्धरत होता है। यह सही है कि इस बार वह आक्रमण को अपेक्षा आत्मरक्षण के विचार से अधिक प्रेरित होकर युद्ध में अपने पक्ष का नेतृत्व कर रहा है, किन्तु उसका उदारता व विनय का मनोभाव तो दब जाता ही है। उसका मनोबल पूर्ण होता है वाजिरा से मिलने पर। वाजिरा का उदार प्रेम उसके विद्रोही हृदय पर विजयी होता है। वासवी की उदारता—उसका उसे बन्दीगृह से छुड़ाना—से उसका हृदय भर आता है और अब उसे अपने दुष्ट कृत्यों के लिए ग्लानि का अनुभव होता है। विरुद्धक प्रसेनजित द्वारा क्षमा कर दिया जाता है तो वह उसके प्रति ईर्ष्यालु हो उठता है। अन्त में वह बिंबसार के आगे क्षमा-प्रार्थी होता है और कृतकार्य होता है।

इस प्रकार अज्ञात मानवीय दुर्बलताओं से युक्त एक सामान्य चरित्र के रूप में सामने आता है। वह इस नाटक का नायक अवश्य है, किन्तु उसमें नायकोचित स्वतंत्र इच्छाशक्ति की कमी उसे कठपुतलियों के खेल का राजकुमार बना देती है। विरुद्धक भी राजकुमार है और वह भी अपनी माँ शक्तिमती से विद्रोह की प्रेरणा पाता है, किन्तु उसका चरित्र इतना व्यक्तित्वहीन नहीं। उसकी महत्वाकांक्षा अपेक्षाकृत अधिक प्रबल है। उसमें स्वतंत्र बुद्धि है। प्रसेनजित के सामने कोसल की राजसभा में अज्ञात के कृत्य का समर्थन वह जिस आत्मविश्वास से करता है, वह उसके व्यक्तित्व का निजी गुण है। अपमानित होने पर वह दस्यु बनता है और भयकर उद्योग करता है। छल, हत्या, कुचक्र कोई भी अपकर्म उससे नहीं बचता। कहना न होगा कि उसके संस्कारों में आभिजात्य की कमी है। मल्लिका की उदारता उसका हृदय-परिवर्तन करती है, किन्तु उसका यह परिवर्तित व्यक्तित्व बहुत कुछ आकस्मिक और आरोपित लगता है, अज्ञात की माँति स्वभाविक और सांस्कारिक नहीं। उसकी परिणति का यह अजनबीपन और उसके पूर्वजीवन की अदम्य इच्छाशक्ति दोनों ही उसे अपनी माँ दासी पुत्री शक्तिमती से मानसी विरासत में मिले हैं। अज्ञात में दृढ़ इच्छा शक्ति का अभाव और उसके परिवर्तन की सहजता—ठीक इसके विपरीत अभिजातवर्गीय भाव भूमि प्रस्तुत करते हैं।

उदयन की स्थिति इन दोनों से भिन्न है। उसके सामने सत्तान्तरण की कोई समस्या नहीं है। उसे न विद्रोह करना है और न विद्रोह का सामना ही करना है। वह शक्तिशाली शासक है, अतएव राजनीतिक दृष्टि से वह सुप्रतिष्ठित है। समय आने पर वह न्याय का पक्ष लेकर प्रसेनजित का साथ देता है और उसके हाथों प्रतिपक्ष का एक दृढ़ स्तम्भ विरुद्धक घायल होता है। यह उसके चरित्र का उज्ज्वल पक्ष है। मानवीय दुर्बलता उसके चरित्र का दूसरा पहलू है, जिसमें वह अपनी कामान्धता में मागन्वी के आरोप पर अक्षरशः विश्वास करके पद्मावती के प्रति खड्गहस्त होता है,

किन्तु वासवदत्ता के कारण और वास्तविकता के आलोक में वह अपनी भूल स्वीकार करता है ।

इस प्रकार अज्ञात, विरुद्धक और उदयन एक ही स्तर के पात्र होने पर भी अपने-अपने परिवेश की छाप लिए हुए हैं । मानवीय दुर्बलता के शिकार तीनों होते हैं, किन्तु आदर्श व्यक्तित्वों तथा यथार्थ अनुभवों के प्रकाश में वे सुधर जाते हैं । बिंबसार और प्रसेनजित् सत्तारूढ़ पुरानी पीढ़ी के राजवर्ग के प्रतिनिधि हैं और उनमें अधिकार का मोह है । व्यक्तिगत स्तर पर दोनों में मूल अन्तर यह है कि बिंबसार में दृढ़ इच्छाशक्ति का अभाव है जबकि प्रसेन में वह दुराग्रह की हद तक विद्यमान है । इसका एक कारण यह भी है कि बिंबसार में आत्म मन्थन की प्रवृत्ति है और वह किसी सीमा तक नियतिवादी है । प्रसेनजित् ठीक इसके विपरीत विचारशक्ति से शून्य और राजकीय ग्रह से पूर्ण है । यही कारण है कि बिंबसार पहली ही ठोकर और पहले ही सत्पराभर्ष में अज्ञात को सत्ता सौंप कर तटस्थ हो जाता है, जबकि प्रसेन विरुद्धक को सत्ताच्युत करता है और तब तक अपनी जिद पर कायम रहता है जब तक उस पर सभी ओर से दबाव नहीं पड़ता । उसका चरित्र सीधा और द्रुतहीन है । वह किसी के हाथों की कठपुतली नहीं बनता । कृतज्ञता का गुण उसमें है और मल्लिका की करुणा के प्रतिदान में वह शक्तिमती और विरुद्धक को क्षमा कर देता है ।

बुद्ध, सारिपुत्र, आनन्द और जीवक आदर्श चरित्र हैं और उनके जीवन-प्रवाह में आरोहान्वरोह नहीं आते । बुद्ध करुणा के महान् लोकादर्श के प्रतीक हैं और निर्लिप्त शुद्ध बुद्धि से युक्त होने पर भी लोकप्रपंच में न्याय के पक्ष को सबल बनाने में कर्मरत रहते हैं । उनका अनात्मवाद और अनित्यवाद अकर्मण्यता की नहीं, निरासक्त कर्मठता की शिक्षा देता है । जीवक उनके कर्मादर्श का अधिक सक्रिय और व्यावहारिक पक्ष प्रस्तुत करता है । नियति की डोर पकड़कर वह निर्भय कर्म-कूप में उतरने को सदैव प्रस्तुत रहता है । सारिपुत्र और आनन्द बुद्ध के सद्घर्म के संवाहक निष्ठावान् चरित्र हैं । नाटकीय दृष्टि से ये आदर्श-चरित्र अधिक मंचोपयोगी नहीं लगते, किन्तु असत्पक्ष के प्रतिरोध के लिए सत्पक्ष को सक्षम बनाने का दायित्व इन्हीं पर है और इनसे पूरे परिवेश को एक अलौकिक दीप्ति मिलती है । यह दीप्ति प्रसाद के सभी नाटकों में मिलेगी, किन्तु 'अज्ञातशत्रु' में यह कुछ अधिक है । आदर्श का पक्ष इस नाटक में प्रतिपक्ष से कुछ अधिक ही प्रबल बना रहता है, अतएव वास्तविकता का नाटकीय प्रभाव इसमें कमजोर हो गया है । बन्धुल और दीर्घकारायण वीर चरित्र हैं । दोनों में राष्ट्राभिमान है । वैयक्तिक दृष्टि से बन्धुल में वीरता की ही विशेषता है, जबकि दीर्घकारायण चतुर, स्वार्थद्रष्टा एवं सहज मानवीय प्रतिशोध भाव से भी युक्त है । विरुद्धक से जुड़कर दीर्घकारायण प्रसेन से अपने मामा बन्धुल की हत्या का बदला भी चुकाना चाहता है, साथ ही वाजिरा को प्राप्त करने की अभीष्ट सिद्धि भी चाहता है ।

नाटकीय दृष्टि से वह अधिक जीवन्त-पात्र है और कथाक्रम में दूर तक योगदान करता है, जबकि बन्धुल अपने अद्भुत पराक्रम की अमिट छाप छोड़कर थोड़े ही समय में मंच से हट जाता है। उसकी राष्ट्र-सेवी वीरता एक ऐकान्तिक आदर्श प्रस्तुत करती है, जबकि दीर्घकारायण की राष्ट्र-सेवा उसके मानवीय दौर्बल्य से भी जुड़ी रहती है। अन्ततः दीर्घकारायण का भी व्यक्ति-पक्ष शमित होता है और वह लोकादर्श से भावित हो जाता है। शक्तिमती के मानसिक परिष्करण में उसका भी महत्वपूर्ण योगदान है। देवदत्त और समुद्रदत्त असत्पक्ष के प्रतिनिधि अमार्जनीय चरित्र हैं। देवदत्त उसका सिद्धान्त-पक्ष है और समुद्रदत्त उसका व्यावहारिक रूप। दोनों ही अन्त में विनाश को प्राप्त होते हैं।

नारी-पात्रों में आदर्श-पक्ष की सर्वाधिक प्रबल प्रतिनिधि मल्लिका है। विश्वमैत्री की कसौटी पर वह खरी उतरती है और उसका खरापन असत्पक्ष को निर्मल बनाता है। नाटक के प्रमुख सक्रिय चरित्र विरुद्धक, प्रसेन, अज्ञात और शक्तिमती उसी के सद्बिचार से भावित होकर आत्म-परिष्कार करते हैं। वैयक्तिक सन्दर्भ में उसमें पातिव्रत का दृढ चरित्र-बल है और सामाजिक क्षेत्र में वह निर्भर व अपरिसीम करुणा की प्रतीक है। उसके उदार व्यक्तित्व को देख कर श्यामा का यह अनुभव करना कि जिसे काल्पनिक देवत्व कहते हैं, वही तो सम्पूर्ण मनुष्यता है, उसके चरित्र का यथार्थ अनुभव है। वासवी करुणा के लोकादर्श को पारिवारिक स्तर पर चरित्रार्थ करती है। उसमें स्वाभिमान अवश्य है और वह अज्ञात व छलना की दुर्बुद्धि से दुखी होकर अपना व बिबसार का जीवन-निर्वाह अपने दहेज में प्राप्त काशी के राजस्व से करने का निश्चय करती है, किन्तु यह उसका एकमात्र विकल्प है और यह विकल्प उसके चरित्र को गिराने के लिए अपर्याप्त है। अन्ततः उसका अज्ञात को छुड़ाना तथा छलना के साथ उसे बिबसार का पुनः स्नेहपात्र बनाना उसके उदार मनोभाव को मलीमाति प्रकट कर देते हैं। पद्मावती सद्भावमयी, सहनशीला व पतिव्रता युवती है। उसका व्यक्तित्व वासवी जैसा बड़ा नहीं, किन्तु है वह उसी आलोक की एक लकीर। वाजिरा सरल हृदया भावुक राजकुमारी के रूप में सामने आती है। सरलता और भावुकता स्वभाव से आदर्शोन्मुख होती है। वाजिरा भी विश्व को प्रेममय देखना चाहती है और वैयक्तिक भूमिका में उसका यह प्रेमभाव अज्ञात की ओर अग्रसर होता है। उसका निष्कलुष हृदय अज्ञात को भी प्रभावित करता है। वासवदत्ता सद्बिचारमयी उदार प्रकृति की नारी है। वासवी की भाति वह भी सपत्नी-द्वेष से रहित है।

नारी-पात्रों में दूसरा वर्ग छलना, शक्तिमती और मागन्धी का है जो तीव्र अहंभाव से युक्त हैं। छलना के अभिमान की आग सपत्नी-ईर्ष्या के पवन से तीव्रतर होती है जिसमें देवदत्त अपनी दुष्ट कूट-बुद्धि से दुरभिसन्धि की घृताहुति देता है। वह बवंडर बन जाती है और अपने आवेग में एक बार सबको उड़ा ले जाती है। अन्ततः

नारीत्व का मूल गुण—उसका मातृत्व उसे मोड़ता है और वासवी की उदारता उस मोड़ को स्थायित्व देती है। शक्तिमती का अहंभाव प्रतिशोध और महत्वाकांक्षा से परिचालित होता है। उसमें इतनी स्व-केंद्रिता है कि वह अपने पति प्रसेनजित् के विनाश की भी भूमिका रचने में नहीं हिचकती। उसमें कूटबुद्धि है और वह दीर्घकारायण को अपने हाथ में रखने का भरसक प्रयत्न करती है। उसमें अभिजात्य की कमी है, अतएव मल्लिका के उदार चरित्र से भी वह अधिक प्रभावित नहीं होती—पहली बार तो वह उससे क्रुद्ध ही हो जाती है। उसका हृदय-परिवर्तन बहुत कुछ स्थिति-सापेक्ष है। मागन्धी का अहंभाव उसके रूप-गर्व से प्रेरित है। बुद्ध से अस्वीकृत होने पर वह प्रतिशोधान्व हो जाती है और अपनी पाप-भावना से वह निरपराध पद्मावती को भी लोचिit करने में नहीं हिचकती। वह उद्दाम प्रणय-चर्चा चाहती है, अतएव गार्हस्थ्य अथवा राज-सुख उसे बाध कर नहीं रख पाते। उसकी उच्छृंखल लालसा उसे वेश्या तक बना देती है। दुर्दान्त दस्यु शैलेन्द्र के प्रति उसकी प्रसक्ति उसके चरित्र की चरम सोमा है, जिसमें निराशा होने पर उसमें आत्म-विराग जागता है। मल्लिका की उदारता उसके इस विराग-भाव को और निखार कर गहरा बना देती है। अपना अन्तिम हैमर्पण वह बुद्ध के ही प्रति करती है और उसका यह विदेह समर्पण विदेह बुद्ध स्वीकार भी कर लेते हैं। आम्नापाली के रूप में उसकी यह प्रणति निस्सन्देह बड़ी मधुर स' जो बुद्ध की कठोर व नीरस विरक्ति को भी क्षण भर के लिए राग-रजित कर देती है। नारीत्व का मूल मधु अनुभाव उसमें मिचुरी के रूप में भी बचा हुआ है और उसका अन्त में अपने को विजयिनी मानना इस सन्दर्भ में निश्चय ही सार्थक है। मागन्धी इस नाटक का सर्वाधिक जीवन्त और नाटकीय चरित्र है। इस प्रकार छलना, शक्तिमती और मागन्धी उग्र अहंभाव से युक्त पथभ्रष्ट चरित्रों के रूप में प्रकट होती हैं और अपनी-अपनी स्थितियों में अपनी भूमिका निभाकर अपने ढंग से परिष्कृत होती हैं।

इन वर्गबद्ध पात्रों के अतिरिक्त केवल वसन्तक स्फुट चरित्र के रूप में सामने आता है, किन्तु उसका रूप रूढ़िबद्ध होने के कारण कोई विशिष्टता नहीं प्रकट कर पाता। वह पारम्परिक रूप में ही भोजनप्रेमा तथा विनोदी है। राजसहचर होने के कारण उससे सूचनाएँ मिलती रहती हैं। 'स्वप्नवासवदत्तम्' के वसन्तक की भाँति उसके चरित्र-विकास का अवसर यहाँ है भी नहीं।

'अजातशत्रु' का अगीरस शान्त है। सम्पूर्ण क्रिया-व्यापार के अन्तिम लक्ष्य अथवा फल की दृष्टि से ही नाटक में रस की प्रधानता का निर्धारण सगत कहा जा सकता है, यद्यपि अनेक विशेष स्थितियों में रस-विवेचन के आधार अन्य तत्व भी हो सकते हैं। प्रस्तुत नाटक में शम-भाव के सवाहक चरित्र आरम्भ से ही क्रियाशील रहते हैं और अन्याय के पक्ष की सघनता में व्याघात उपस्थित करते रहते हैं। परिणति में

तो यही प्रधान हो उठता है। नाटक के नामकरण की एक सार्थकता शान्त रस की सिद्धि को भी व्यजित करती है। यह भी ज्ञातव्य है कि यह शान्त-रस पारस्परिक निवेद को स्थायी बनाकर नहीं प्रस्तुत किया गया है। प्रसाद ने उसे व्यापक अर्थ देते हुए प्रवृत्ति की भूमिका में प्रस्तुत किया है। यह विरोधाभास ठीक वैसा ही है, जैसा कि नियतिवाद और कर्मण्यता में है। प्रसाद ने नियति पर विश्वास करते हुए कर्मण्यता का जीवन-दर्शन दिया है और वह इस नाटक में जीवक के चरित्र के माध्यम से प्रस्तुत हुआ है।

इस प्रकार प्रसाद शान्त-रस को अंगीकार करते हुए उदार पारिवारिक व सामाजिक लोकदृष्टि के पक्षधर है। विरक्त, लोकप्रपञ्च-मुक्त पात्र भी करुणा और विश्वमैत्री की ही शिक्षा देते हैं और स्वयं तदवत् आचरण करते हैं। वस्तुतः लेखक चूद्र स्वार्थबुद्धि के उपशम और उदार विश्व-भाव के उदय का आर्काची है। इस दृष्टि से शान्त रस के आश्रय वे सभी पात्र हैं, जो मानवीय दुर्बलताओं से ग्रस्त व सकटापन्न हैं और जिनका अन्त में हृदय-परिष्कार हो जाता है। अज्ञात, विरुद्धक, बिबिसार, छलना, आभ्रपाली, शक्तिमती और प्रसेनजित ऐसे ही पात्र हैं। बुद्ध, मल्लिका, आनन्द तथा सारिपुत्र तो धर्म-धर ही हैं, अतः उन्हें शान्त रस का स्थायी आश्रय कहा जा सकता है। द्वितीय प्रमुखता वीर रस को दी जा सकती है जिसकी व्यञ्जना बन्धुल तथा दार्ढ्यकारायण के चरित्रों के माध्यम से हुई है। विरुद्धक और अज्ञात भी वीर चरित्र हैं और सघर्ष-सूत्र इन्हीं के हाथों में रहते भी हैं किन्तु इनकी चूद्र स्वार्थपरता और नैतिक भ्रष्टता के कारण सामाजिक अथवा पाठक का हृदय इनके कर्मोत्साह में योग नहीं दे पाता। अतएव शुद्ध वीर रस केवल बन्धुल के माध्यम से इस नाटक में प्रकट हुआ है, अन्यत्र वह अधिकतर रसाभास बन गया है। दयावीरता मल्लिका और वासवी में देखी जा सकती है, किन्तु वह अपनी अतिशयता और उदात्तता में शान्त रस से अधिक जुड़ी हुई है। शृंगार-रस अज्ञात और वाजिरा के प्रसंग में अपनी सहज प्रसन्न भंगिमा के साथ प्रकट हुआ है।

प्रसाद भावनामय किशोर प्रेम के प्रति मन से बँधे हुए हैं। उनकी यह कमजोरी ही उनकी विशेषता है। इसका विलासपूर्ण रूप उदयन-मागन्धी और श्यामा-विरुद्धक के प्रणय-प्रसंगों में देखा जा सकता है, किन्तु उनमें षडयन्त्र की भूमिका निहित होने के कारण वे रस-दशा तक पहुँचाने में असफल रहते हैं। विरुद्धक के मल्लिका के प्रति आकर्षण में शृंगाराभास है। शिष्ट हास्य वसन्तक के माध्यम से प्रस्तुत किया गया है, किन्तु वह भाव-दशा से ऊपर नहीं उठ पाता। सघर्ष-बहुल और शम-पर्यवसायी नाटक में हास्य की रस-दशा उतनी अपेक्षणीय भी नहीं। मयानक-रस की शैलेन्द्र द्वारा श्यामा की हत्या-के प्रकरण में एक अच्छी भूमिका मिलती है। अद्भुत रस बन्धुल की बाण-विद्या के चमत्कार में देखा जा सकता है। वात्सल्य-रस के आश्रय के रूप में प्रसेन,

बिबसार, छलना और वासवी को लिया जा सकता है। समग्रतः नाटक की रस-व्यञ्जना मध्यम कोटि की कही जा सकती है। लेखक मूलतः प्रभावान्विति के लिए प्रतिबद्ध प्रतीत होता है, जिसे वह निश्चय ही सिद्ध कर सका है। संघर्षप्रधान रूपक में प्रभाव समष्टि का होना एक मूलभूत शर्त है, जिसका निर्वाह प्रसाद बराबर करते रहे हैं। इसके लिए जिस प्रकार उन्होंने अनेक नाट्यरुद्धियों का परित्याग किया, उसी प्रकार उन्होंने नाट्य-रसों की भी नवीन परिणतियाँ और उनके नये आयाम प्रस्तुत किये हैं। स्वाभाविक रूप से पाश्चात्य नाट्य-विधियों एवं युग में परिस्थूत यथार्थ-दृष्टि के प्रति अभिनिष्ठ होने के कारण वे रस-सिद्धि पर आवश्यकता से अधिक केन्द्रित नहीं हुए। फिर इस नाटक के कथासूत्र तो अपने आप में ही रस-दशा के प्रति विद्रूपमय है।

अभिनय की दृष्टि से यह नाटक, कुछेक परिहायों प्रसादीय विशेषताओं को छोड़कर श्रेष्ठ कहा जा सकता है। नाटकीय स्थितियों और घटनाओं का इसमें समुचित अभिव्यक्ति दी गई है। संघर्ष के सूत्रधारक चरित्रों में इतना आवेग है कि पूरे कथा-प्रवाह को अपने अपने क्षण में अपनी ओर खींच लेते हैं। विरुद्ध और मागन्धी के दुहरे तिहरे व्यक्तित्व इसे अतिरिक्त और विशिष्ट नाटकीयता प्रदान करते हैं। कुछेक सूचनात्मक दृश्यों को हटाने के बाद इसे आसानी से तीन घटो में मंच पर प्रस्तुत किया जा सकता है। दृश्यों में अधिक वैविध्य नहीं है। अधिकतम चार दृश्यों में थोड़े हेर-फेर के साथ पूरा वातावरण प्रस्तुत किया जा सकता है। स्वगत-कथन इसमें अनेक है और प्रायः बड़े बड़े हैं। कुछ स्वगत पुरानी पद्धति के हैं, जो समीपस्थ पात्र के लिए अश्राव्य किन्तु सामाजिकों के लिए श्राव्य हैं, जैसे दूसरे अंक के चौथे दृश्य में श्यामा से बातें करते हुए समुद्रगुप्त का अपनी कूट-मैत्री का आत्म-निर्वचन। इस प्रकार के स्वगत अभिनय की दृष्टि से अस्वाभाविक लगते हैं। प्रसाद ने प्रायः ऐसी स्थितियाँ बचा ली हैं और अधिकतर स्वाभाविक एवं नाटकीय स्वगत रखे हैं, जैसे दूसरे अंक के आठवें दृश्य में श्यामा के सो जाने पर शैलेन्द्र के दो चरित्र-व्यञ्जक स्वगत। सर्वश्राव्य कथोपकथनों में स्थिति के अनुरूप त्वरा अथवा शैथिल्य है। गीतों को इसमें अधिकता है और कुछ अवैच्छनीय रूप से बड़े हैं, जैसे अन्तिम अंक के तीसरे दृश्य में विरुद्ध का गीत अथवा अन्तिम दृश्य में नेपथ्य-गीत। इन गीतों और लम्बे स्वगतों में थोड़ी काट-छाँट की जा सकती है। जहाँ तक काव्यमयी भाषा का सम्बन्ध है, उसके लिए सामाजिक का स्तरीय होना अपेक्षित है।

कामना . प्रतीकात्मक रूपक

‘कामना’ का प्रकाशन १९२७ में हुआ, किन्तु इसकी रचना १९२३-२४ में हो चुकी थी। अतएव रचना काल के अनुक्रम में ‘अजातशत्रु’ के बाद इसे ही लेना उचित है, यद्यपि प्रकाशन के क्रम में इससे पहले और ‘अजातशत्रु’ के बाद ‘नागयज्ञ’ आता है। इस रूपक की रचना सस्कृत के नाटककार कृष्ण मिश्र के ‘प्रबोधचन्द्रोदय’ की आन्यापदेशिक पद्धति पर हुई है। हिन्दी में प्रसाद से पहले भारतेन्दु ने ‘प्रबोधचन्द्रोदय’ के तृतीयांक को आधार बनाकर ‘पाखंड-विडम्बन’ नामक एकांकी की रचना की थी। प्रसाद ने ‘कामना’ में केवल उसकी रूपकात्मक पद्धति ली है, वस्तु-विषय नहीं। इसका कथानक उत्पादय या कल्पनाप्रभूत है और इसमें व्यवस्था एवं पूर्णता है। रूपक-पद्धति का यह नाटक हिन्दी में अपने ढंग की पहली रचना कही जा सकती है। परवर्ती कृतियों में कवि पन्त की ‘ज्योत्सना’ नाटिका इसी वर्ग में आती है।

‘कामना’ के रचना-काल में ही बंगला में रवीन्द्र का ‘रक्तकरबी’ नाटक प्रकाशित हुआ था। ‘रक्तकरबी’ का प्रकाशन ‘प्रवासी’ में १९२४ में सर्वप्रथम हुआ था। इसमें रवीन्द्र ने समसामयिक बहिर्मुखी सभ्यता और शासन-तन्त्र के दोषों का दिग्दर्शन कराया है और उनका आदर्शात्मक समाधान दिया है। इसमें यक्षपुरी के अधिपति को स्वर्ण संग्रही एवं प्रशासनिक प्रबन्ध के प्रति उपेक्षाशील दिखाया गया है। प्रजा दुखी है और दासता के बन्धन में पड़ी हुई है। उसे इस स्थिति से उबारने के लिए नाटक की नायिका नन्दिनी अपने प्रियतम रंजन से प्रतिज्ञा करती है। नन्दिनी फूल लेकर नित्य राज-सभा में जाती है और राजा को समझाने का प्रयत्न करती रहती है। राजा उससे प्रणय-याचना करता है और अस्वीकृति के प्रतिशोध में भरकर रंजन का वध चतुरता से करा देता है। अन्ततः उसका हृदय-परिष्कार होता है। वह नन्दिनी के प्रति क्षमाप्रार्थी होता है और अपने शासन-तन्त्र को सुधारता है। नन्दिनी सदैव एक प्रकार का लाल आभूषण पहने रहती है, जो इस नाटक के नामकरण की उपयुक्तता प्रमाणित करता है। इस प्रकार रवीन्द्र का यह नाटक भौतिकवादी सभ्यता को विरूपता और अमानवीयता पर तीखे व्यंग्य करता है। सामाजिक विद्रूप के इस यथार्थ-प्रवाह के समानान्तर भावना और कल्पना की भी कोमल धारा बहती रहती है, जो अन्ततः विजयिनी होती है और जिसमें इस कृति का प्रदेय निहित है। किसी विचारक ने ठीक ही कहा है कि ‘इसमें भौतिकवाद और सासारिक लोभवृत्ति पर प्रहार तो किया गया है, किन्तु रेशमी कोड़े से।’

प्रसाद ने 'कामना' में भी इसी प्रकार आधुनिक सभ्यता की कृत्रिमता, पतन-शीलता, बिद्वेषबुद्धि और स्वार्थपरता की विभीषिकाएँ चित्रित की हैं और नैसर्गिक विवेकशील व आत्म सन्तोषी सस्कृतिक आदर्श प्रस्तावित किया है। प्रसाद की यह जीवन दृष्टि सास्कृतिक परम्परा की वस्तु होते हुए भी समसामयिक राष्ट्रीय नवजागरण से जुड़ी हुई है। विदेशी दासता के बन्धन से मुक्त होकर सहज जातीय जीवन जीने की आकांक्षा इस समय प्रत्येक भारतीय के हृदय में उदबुद्ध हो उठी थी। गांधी ने स्वातंत्र्य की प्रेरणा के साथ-साथ सादे और सहज जीवन का भी आदर्श देशवासियों के समक्ष रखा था और यह भौतिकवादी सकुचित जीवन-दृष्टि के प्रति उनका अपने ढंग का एक विरोध-भाव था। प्रसाद अपने युग से असम्पृक्त नहीं रह। 'कामना' में स्थल-स्थल पर गांधी के जीवनादर्शों की अनुगूँज सुनी जा सकती है। विदेशी की दासता से मुक्ति पाना तो इसके कथानक का प्रयोजन-बिन्दु ही है। जिस प्रकार राष्ट्रीय भाँमका में विदेशी शासन और भौतिकवादी सभ्यता परस्पर जुड़े हुए थे, उसी प्रकार 'कामना' में भी दोनों के कारण-कार्य-सम्बन्ध है।

इस प्रकार 'कामना' में 'रक्तकरबी' के ही समान युगाच्चेप विद्यमान है। सावना और कल्पना का लालित्य भी इसमें कम नहीं है। इसकी तो क्या-भूमि ही फूलों का द्वीप है, जिसमें शीतल किरण-डोर से उतरी हुई तारा की सन्तानें बसती हैं। शैली की दृष्टि से इसमें प्रसादत्व की विशिष्टता है। प्रसाद ने इसमें चरित्रों का नामकरण उनकी अतिप्रिय व्यजना के अनुरूप किया है, अतएव मनोवृत्तियों के प्रतीक-पात्र स्वयं मनोवृत्ति-रूप हैं। एक प्रकार से इसमें मनोवृत्तियों का ही मानवीकरण हुआ है और कथासूत्र उनकी विशेषताओं के संवाहक हैं। 'रक्तकरबी' में ऐसा परिस्फुट प्रतीक-विधान न करके समासोक्ति की पद्धति अपनायी गयी है। उसमें समूची कथा के भीतर से संकेतार्थ उभरता है, प्रत्येक पात्र या घटना के साथ नहीं। इस प्रकार 'रक्तकरबी' में व्यंग्यार्थ की गहराई है, तो 'कामना' में प्रतीकत्व का सौरस्य। दोनों ही अपने युग की महत्वपूर्ण कृतियाँ हैं।

'कामना' का कथानक उत्पाद्य या काल्पनिक है। इसकी मूलभूत समस्या सास्कृतिक द्वन्द्व की हैं, जो समसामयिक युग से प्रेरित हैं और उसी को प्रतिबिम्बित करती हैं। मानव की इच्छाशील प्रवृत्ति ही उसे सास्कृतिक विकास की प्रेरणा देती है और व्यापक रूप में वही विश्व-विकास की मूल प्रेरणा है। इसी कारण इसके कथानक के केन्द्र में कामना को रखा गया है और तदनु रूप नाटक का नामकरण हुआ है। यह तीन अंकों का रूपक है। आरम्भ में समुद्र-तट पर फूलों के द्वीप में कामना, संतोष, विनोद, लीला, विवेक आदि द्वीपवासी महत्वाकांक्षी विदेशी युवक विलास के नवीन विचारों से परिचित और प्रभावित (कामना, विलास, लीला) अथवा विरक्त

(विवेक) होते हैं। अंक के अन्त तक विलास की योजना के अनुसार कामना द्वीप की रानी बन जाती है। दूसरे अंक में सेनापति विनोद और मन्त्री विलास के नेतृत्व में द्वीपवासी हिंसा, मद्यपान और व्यभिचार में आकण्ठ डूब जाते हैं। इस दुर्गति पर संतोष, विवेक और करुणा दुखी होते हैं। कामना भी खिन्न होती है क्योंकि अब विलास लालसा के साथ रहने लगा है। अन्तिम अंक में विलास की महत्वाकांक्षा अपना चरम रूप प्रकट करती है। वह स्वेच्छाचारी और क्रूर हो गया है। उसके पदचिन्हों पर चलनेवाले क्रूर, दुर्वृत्त, प्रमदा, दम और लालसा अतिचार की सीमा पर पहुँच जाते हैं। कामना का मोहभंग पहले ही हो चुका था, अब वह पूरी धृष्टा के साथ विलास के प्रति विरक्त हो उठती है। विलास उसकी पूर्णतः उपेक्षा करके स्वयं राजा बन बैठता है और लालसा रानी बनती है, किन्तु संतोष और उसके सहयोगी सैनिकों के द्वारा प्रतिरोध व विलास के चरित्र का उद्घाटन किए जाने पर दोनों को द्वीप से निष्कासित कर दिया जाता है। विलास और लालसा सोने से भरी नाव पर बैठकर चल देते हैं और भीषण समुद्र में दुर्गति को प्राप्त होते हैं। कामना संतोष के प्रति समर्पित होती है और वह उसे स्वीकार करता है। द्वीपवासी राजतन्त्र और कृत्रिम सभ्यता के व्यामोह से मुक्त होकर पुनः निसर्ग-सहज जीवन की पूर्व-पद्धति पर आ जाते हैं। इस प्रकार यह रूपक प्रकृति-सिद्ध सहज जीवन से कृत्रिम नागरिक सभ्यता और सभ्यता से पुनः सहज जीवन की ओर गति व प्रत्यावर्तन की जीवन-कथा प्रस्तुत करता है।

प्रथम अंक में परिवर्तन व विरोध की भूमिका बनती है, दूसरे अंक में उनका ताना-बाना सघन और व्यापक हो जाता है तथा तीसरे अंक में ये चरम सीमा को पहुँचकर सहसा विनष्ट हो जाते हैं। विरोध की चरमता पर प्रसाद की दृष्टि बड़ी जागरूकता से केन्द्रित रहती है। 'कामना' में अन्ततः विलास का राजा बन बैठना चरम सीमा का द्योतक है जो अन्तिम दृश्य में है। इस स्थिति को आकस्मिक रूप से संतोष उलट देता है। उसका आना, विलास का लालसा के साथ भाग निकलना और कामना का उसके प्रति समर्पण—ये अन्तिम घटनाएँ कुछ इतनी त्वरा के साथ एकदम सामने आ जाती हैं कि यह सब अप्रत्याशित न होते हुए भी असहज व अद्भुत लगने लगता है। इसे निगति का रूप कह सकते हैं, किन्तु आकस्मिकता का दोष तब भी बना ही रह जाता है। निगति का जो अपना एक मानसी प्रभाव होता है, वह इस अप्रत्याशित त्वरा के कारण नहीं बन सका है। यह अवश्य है कि नाटककार ने कामना के मन में विलास के प्रति असंतोष का उदय दूसरे अंक के आरम्भ में ही संकेतित कर दिया है, जो परवर्ती घटनाओं से पुष्ट होता हुआ विरक्ति और धृष्टा का रूप धारण कर लेता है। साथ ही संतोष, विवेक आदि आदर्शशील पात्रों की प्रतिपक्षीय अथवा

अनुपचीय सक्रियता उसी क्षण से आरम्भ हो जाती है, जब विलास का द्वीप में आगमन होता है किन्तु यह सब जितना चरित्र-व्यञ्जक है उतना परिणति-पोषक नहीं।

सन्तोष और कामना का अन्त में मिलन भी नाटकीय प्रयोजन के अनुरूप है, किन्तु उसे अप्रसारित करनेवाली अन्तिम घटना अपनी आकस्मिकता के कारण अति-नाटकीय ही कही जायेगी। विरोध की चरम सीमा के प्रति विशेष आकर्षण होने का एक परिणाम यह भी है कि कथा-गठन में बहुधा प्रसाद को भारतीय पद्धति से कुछ हटकर चलना पड़ा है। कार्यावस्थाओं व अर्थप्रकृतियों का व्यत्यय और उसके फल-स्वरूप सन्धियों का विघटन बहुत कुछ इसी कारण है। अन्तिम दृश्य में जब कामना द्वीपवासियों की दुर्दशा जानकर विचोमाविष्ट हो उठती है, वहाँ नियताप्ति और कामना व सन्तोष के मिलन में फलागम कार्यावस्थाएँ देखी जा सकती हैं, किन्तु इनसे पूर्व की तीन कार्यावस्थाएँ इसमें नहीं हैं अथवा यदि है तो कथाप्रवाह से कटो होने के कारण महत्वहीन हैं।

बीज और बिन्दु अर्थप्रकृतियों को इस नाटक में विरोध-तत्त्व के सन्दर्भ में देखना उचित होगा, न कि कार्य अथवा फल के सन्दर्भ में। इस दृष्टि से सघर्ष व विरोध व बीज पहले दृश्य में पर्दा उठते ही सामने आ जाता है। कामना का यह अनुभव कि एकमर्भ्य सन्तोष से उसकी नहीं पड़ेगी, बीजरूप है। विलास का उसके सिर पर स्वर्ण-पट्ट बाँधना बिन्दु की स्थिति है क्योंकि यही से कामना का जीवन सन्तोष के विपक्ष में एक निश्चित मोड़ ले लेता है। फल की दृष्टि से बीज पहले अंक के चतुर्थ दृश्य में वहाँ माना जा सकता है जहाँ कामना लीला का विवाह विनोद से करा देती है और सन्तोष को अपने निर्वाचित पुरुष के रूप में सुरक्षित रखती है। यो यह स्थिति प्रयत्न कार्यावस्था के अपेक्षाकृत अधिक समीप है। इस प्रकार 'कामना' के कथा-संगठन में प्रसाद ने पाश्चात्य नाट्य-पद्धति का विशेष आश्रय लिया है।

प्रतीकात्मक चरित्र-विधान होने के कारण इस नाटक में चारित्रिक आरोहा-बरोह के लिए बहुत कम अवकाश है। अधिकतर पात्र आद्योपान्त अपनी उस मूलभूत मानव-प्रवृत्ति में स्थिर रहते हैं जिसके कि वे व्यञ्जक हैं। सत् और असत् दोनों पक्षों के चरित्र अपनी-अपनी भूमिका में एक से बने रहते हैं। इसी कारण जहाँ सत्य के विजय दिखाई जाती है, वहाँ असत्य के अन्ततः विनाश को प्राप्त होता है। सन्तोष, विवेक, वनलक्ष्मी और कल्याण आदर्श अथवा सत्य के प्रतिनिधि हैं तथा विलास, लालसा, दम, दुर्बल, क्रूर और प्रमदा असत्य के। इन दोनों वर्गों के बीच एक कड़ी उन पात्रों की है जो बनने-बिगड़ने की सहज मानवीय संभावनाओं से युक्त हैं। अपराध और पाप कहे जाने वाले वर्जित चोरी की ओर ये तीव्रता से आकर्षित और अग्रसर होते हैं, क्योंकि उनमें तात्कालिक सुख हस्तामलक जैसा प्रतीत होता है। कामना, लीला और विनोद ऐसे ही पात्र हैं। ऐसे पात्रों में जिस प्रकार पतन की संभावनाएँ निहित

होती है, उसी प्रकार परिष्कार की भी। इसीलिए ये पात्र अन्त में 'मोहभग होने पर अपने प्रकृत आदर्श की ओर लौट आते हैं। इनके चरित्रों में थोड़ा आरोहावरोह है और नाटकीय सक्रियता का संयोजन व सम्प्रसारण प्रमुखतः इन्हीं के माध्यम से होता है। कथानक को आगे बढ़ाने में प्रमुख भूमिका इन्हीं की रही है। वास्तविक अभिनेता ये ही हैं, विलास तो निर्देशक मात्र है। पहले कामना विलास में आत्मतुष्टि अनुभव करती है और लीला उसकी सहयोगिनी बनकर विनोद को उसका अनुगामी बना देती है और इन तीन अस्त्रों के सहारे विलास अपनी महत्वाकांक्षा का महारण छेड़ देता है। कामना नेतृत्व करती है और लीला व विनोद उसका समर्थन करते हुए उसके लिए बहुमत बनाते हैं।

चरित्रांकन में प्रसाद ने आत्मव्यजना की पद्धति का इसमें विशेष प्रयोग किया है। सभी प्रमुख पात्र अपने मूल गुण को कहीं न कहीं अपने ही शब्दों में रख देते हैं। प्रतीकविधि की यह एक वाछनीय और स्वाभाविक सह-विधा कही जा सकती है। कुछ आत्मपरिचायक उक्तियाँ इस प्रकार हैं :—

कामना—मैं क्या चाहती हूँ ? जो कुछ प्राप्त है, इससे भी महान्। वह चाहे कोई वस्तु हो। हृदय को कोई करो रहा है।

विलास—मेरी मानसिक अव्यवस्था कैसे छाया-चित्र दिखलाती है।... इस फूलों के द्वीप में मधुप के समान विहार करूँगा। मैं इस देश के अनिर्दिष्ट आकाश-पथ का धूमकेतु हूँ। चलोँगा, मेरी महत्वाकांक्षा ने अवकाश और समय दोनों की सृष्टि कर दी है।

सन्तोष—सुखो, हा, मैं सुखी हूँ—मेरी एक ही अवस्था है।

लालसा—दारुणज्वाला, अतृप्ति का भयानक अभिशाप। मेरे जीवन का सगी कौन है। मैं लालसा हूँ, जन्म भर जिसका सतोष नहीं हुआ।

लीला—मेरा हृदय व्याकुल है, चंचल है, लालायित है, मेरा सब कुछ अपूर्ण है।

इसी प्रकार विवेक, विनोद, दम, दुर्वृत, क्रूर, प्रमदा, करुणा और विवेक के चरित्र भी उनकी ही उक्तियों में व्यंजित किये गए हैं। नामकरण के साथ आत्म-परिचय की यह व्यक्तता अपना एक अलग ही आकर्षण रखती है। इस नाटक की सपाट पद्धति के यह नितान्त अनुरूप हैं। पराक्षेपों और कर्मशृंखला के माध्यम से चरित्रों का विकास होना एक सामान्य नाटकीय पद्धति है, जो 'कामना' में भी अपने प्रकृत रूप में विद्यमान है।

अभिनय की दृष्टि से यह नाटक कुछेक लम्बे सम्वादों और स्वगतों में थोड़ी काट-छाट के बाद सर्वथा उपयुक्त कहा जा सकता है। विलास, कामना, सन्तोष और विवेक के स्वगत अथवा संवाद कई स्थलों पर अनावश्यक रूप से लम्बे हो गए हैं, जो प्रस्तावित जीवन-दर्शन की दृष्टि से जितने उपयोगी हैं, उतने ही मंचीय दृष्टिकोण से

अनुपयुक्त। उन्हें आसानी से छोटा किया जा सकता है, क्योंकि भावात्मक स्फीति के स्थल हटा देने से कथानक पर कोई प्रभाव नहीं पड़ेगा। क्रियाशीलता इस नाटक में आदयोपान्त बनी रहती है और उसमें यथेष्ट नाटकीयता है। मंच पर मद्य पान, आखेट, हिंसा, प्रमत्ताचरण आदि दिखाना कई स्थलों पर भारतीय नाट्य-पद्धति के प्रतिकूल हो सकता है, किन्तु मंचीय आकर्षण के वह नितान्त अनुकूल हैं। विविध प्रवृत्तियों के प्रतीक पात्रों की वैविध्यमयी सज्जा भी कम नाटकोचित नहीं। विलास और सन्तोष, लालसा और वनलक्ष्मी, प्रमदा और कहरा, दम और विवेक के परस्पर प्रतिपक्षीय व्यक्तित्व विशेष नाट्य-दीप्ति उत्पन्न करते हैं। लालसा अपने नामानुरूप इस नाटक में एक जीवन्त और रोचक चरित्र बनकर आई है। आदर्श के आगे सिर सभी झुका देते हैं, किन्तु मन को व्यावहारिक यथार्थ में ही आत्म-प्रसादन की सामग्री मिलती है। यही कारण है कि कथाकृतियों में विरोध-पक्ष अपेक्षाकृत अधिक मन को बाँधता है। यह तात्कालिक आकर्षण लालसा के चरित्र में है और इसे मंचीय विशिष्टता कह सकते हैं। कामना और लीला के चरित्रों में भी यह तात्कालिक सम्मोहन है किन्तु उनमें लालसा जैसी त्वरा नहीं है। दम, दुर्वृत्त, क्रूर और प्रमदा के चरित्रों के माध्यम से आदर्श की जो पाखण्डमयी विडम्बना प्रस्तुत की गयी है, वह आधुनिक सभ्यता पर चुमता हुआ व्यंग्य है। उसमें नाटकीय व्यंग्य-विनोद का आकर्षण है। दम सस्कृति और धर्म की बातें करता है, दुर्वृत्त व्यवस्था, परोपकार और सहानुभूति के भाव से प्रेरित है, क्रूर व्याधि-विनाश के लिए कृतसंकल्प है और प्रमदा स्त्री-जाति को पुरुषों की दासता से मुक्त करने के लिए सघर्षरत है।

इन व्यंग्य-चित्रों के माध्यम से प्रसाद ने यह संकेतित करने का प्रयास किया है कि सस्कृति धर्म, सेवा और स्वामिमान स्वार्थ-बद्ध मानव के लिए मुखौटे बन जाते हैं, जिनके कारण वह समाज का शोषण करने में सफल होता है। ये पात्र विलास के अनुगामी हैं और विलास स्वयं अपनी महत्वाकांक्षा का दास है। निश्चय ही ये चरित्र विशेष मंचीय आकर्षण रखते हैं। कामना की रचना-पद्धति प्रसाद की निजी विशेषताओं से सम्पन्न है। प्रधान पात्र कामना के स्वगत से नाटक का आरम्भ होता है और यह स्वगत उसके मूल चारित्रिक गुण का व्यञ्जक है। विरोध-पक्ष का क्रमिक रूप से सघनतर होते जाना और चरम सीमा तक पहुँचकर निगति में पर्यवसित होना भी इसमें प्रसाद के प्रमुख नाटको जैसा ही है। स्थितियों के अनुरूप गीतों व गानों तथा भावादार्शमय कथोपकथनों की योजना भी नितान्त प्रसादीय है। समापन भरत-वाक्य से होता है, जो नाटक की प्रयोजनबद्धता के कारण बाह्यनीय कहा जा सकता है। अधिकतर सवाद छोटे हैं और उनमें त्वरा है। दृश्य कम हैं और सभी वन्य प्रकृति के हैं। बहुत थोड़े परिवर्तन के साथ दृश्यान्तर प्रस्तुत हो जाता है। समुद्र-तट पर फूलों के द्वीप में रचा गया यह नाटक एक रम्य चित्र वीथी कहा जा सकता है।

जनमेजय का नागयज्ञ एक वैचारिक विप्रयोग

‘जनमेजय का नागयज्ञ’ का प्रकाशन १९२६ में हुआ। प्रसाद ने मुख्यतः ‘महाभारत के आधार पर इसके कथा-सूत्र सगठित किए हैं। ‘ऐतरेय ब्राह्मण,’ ‘शतपथ ब्राह्मण’ एवं ‘हरिवंश पुराण’ में भी उन्हें एतद्विषयक सामग्री मिली है। प्रमुख घटनाएँ एवं पात्र इतिहास-सम्मत हैं। वे प्राक्कथन में लिखते हैं—‘इस नाटक में ऐसी कोई घटना समाविष्ट नहीं है, जिसका मूल भारत और हरिवंश में न हो। घटनाओं की परम्परा ठीक करने में नाटकीय स्वतंत्रता से अवश्य कुछ काम लेना पड़ा है, परन्तु उतनी से अधिक नहीं, जितनी किसी ऐतिहासिक नाटक लिखने में ली जा सकती है।’ जनमेजय का अश्वमेध-यज्ञ करना, असितागिरि का अश्वप का जनमेजय के विरुद्ध नागों को मडकाना, उत्तक का जनमेजय को बाह्य व अभ्यन्तर कुचक्रों के दमन के लिए उकसाना आदि इस नाटक के प्रमुख घटना-सूत्र हैं जिनकी ऐतिहासिक प्रामाणिकता प्रसाद ने प्राक्कथन में प्रस्तुत की है। माणवक, त्रिविक्रम, दामिनी, शीला आदि चार पात्र पात्रों को छोड़कर शेष सभी पात्र भी इतिहास-समत हैं। ‘जहाँ तक हो सका है, इसके आख्यान भाग में भारत काल की ऐतिहासिकता की रक्षा की गयी है, और इन कल्पित चार पात्रों से मूल घटनाओं का सम्बन्ध-सूत्र जोड़ने का ही काम लिया गया है। इनमें से वास्तव में दो एक का केवल नाम ही कल्पित है, जैसे वेद की पत्नी दामिनी। उनके चरित्र और व्यक्तित्व का भारत-इतिहास में बहुत कुछ अस्तित्व है।’ इस प्रकार नाटककार ने महाभारत-काल की ऐतिहासिकता को इस नाटक में सुरक्षित रखने का प्रयास किया है।

प्रसाद आर्यजाति के गौरव और प्रताप का चित्रण गहरी रूचि के साथ अपने ऐतिहासिक नाटकों में करते रहे हैं और उसी का एक निदर्शन यह रूपक भी है। कलियुग के अरम्भ में पाण्डवों के बाद परीक्षित का पुत्र जनमेजय एक स्मरणीय शासक हुआ है। वह महत्वाकांक्षी, पराक्रमी एवं दृढ़ शासक था। उसके पिता परीक्षित के शासन काल में कुरु-देश की राष्ट्रशक्ति क्षीण हो गयी थी और वन्य जातियों, जिनमें एक नाग-जाति भी थी, ने अत्यधिक उपद्रव मचाया था। नागों ने गांधार में बड़ा उत्पात मचाया था और तक्षशिला को हस्तगत कर लिया था। नाग-जाति के प्रधान तक्षक ने परीक्षित का वध किया था, जिसमें पुरोहित काश्यप की भी आन्तरिक सहमति थी। जनमेजय ने सर्प-सत्र करके नागजाति का भयंकर विनाश किया और तक्षशिला को अपने अधि-कार में कर लिया। इस प्रकार ‘श्रीकृष्ण द्वारा सम्पादित नवीन महाभारत साम्राज्य की पुनर्योजना जनमेजय के प्रचण्ड विक्रम और दृढ़ शासन से हुई थी।’ उसने अपने द्वारा भूल से हुई ब्रह्महत्या के प्रायश्चित्त के रूप में अश्वमेध-यज्ञ किया था, जिसमें

काश्यप के स्थान पर इद्रोत देवाप शौनक (शतपथ०) अथवा तुरकावेषय (ऐतरेय०) को पुरोहित बनाया गया था असितागितरस काश्यप ने अपनी मानहानि के प्रतिशोध में सरकार नागो को जनमेजय के विरुद्ध उभारा, जो पहले से ही अर्जुन द्वारा किए गए खण्डव-बाह के कारण आर्यों के प्रति विद्वेष-भाव रखते थे। जनमेजय ने प्रचण्ड पराक्रम और चातुर्य से नागो का दमन किया। उसने नागकन्या से उत्पन्न सोमश्रवा को प्रयत्न करके अपना पुरोहित बनाया था। उसकी शक्ति से पराभूत होकर नागो ने आत्मसमर्पण कर दिया था और सदैव से लड़नेवाली आर्य और नाग जातियों में मेल-मिलाप हुआ था, जिससे हजारों वर्षों तक आर्य-साम्राज्य में भारतीय प्रजा फूलती फलती रही।

यह नाटक वस्तुतः आर्य-युवको, जिनका गौरवशाली प्रतिनिधि जनमेजय है, की मनस्विता का एक जीवन्त दृश्यालेख प्रस्तुत करता है। कहना न होगा कि यह सांस्कृतिक दृश्यालेख प्रसाद की राष्ट्रीय विचारधारा का ही एक पहलू है और इसके द्वारा वे जातिगत या साम्प्रदायिक वैमनस्य की विगर्हणा करके एकतान राष्ट्रवाद, जिसे आज की भाषा में 'भावनात्मक एकता' से संदर्भित किया जा सकता है, का आदर्श प्रतिष्ठित करना चाहते थे। इस नाटक के प्रकाशन के पूर्व वर्ष-भर के भीतर ही देश में भीषण साम्प्रदायिक दंगे हो चुके थे और गांधी इस जातिगत विद्वेषाग्नि के शमन की ओर विशेषतः उन्मुख हो गए थे, क्योंकि इस विमर्श से उनके महत्तर लक्ष्य—स्वराज्य-प्राप्ति की नींव हिलने लगी थी। कुछ अजब नहीं कि प्रसाद ने इस नाटक की रचना अथवा इसका अन्तिम परिशोधन करते समय सामयिक वातावरण को भी संकेतित करने एवं उसे एक उदार सांस्कृतिक समाधान देने का उद्देश्य अपने सामने रखा हो। यह एक उल्लेखनीय तथ्य है कि इस नाटक में प्रसाद ने सर्वप्रथम आर्य-अनार्य-विरोध की समस्या उठायी है। इससे पूर्व वे ऐतिहासिक नाटको में माण्डलिक आर्य-राजाओं और सामन्तों के आन्तरिक विद्वेष को केन्द्र में रखकर कथा-सरचना करते आये थे। 'नागयज्ञ' इस दृष्टि से प्रस्थान-भेद का सूचक कहा जा सकता है, क्योंकि परवर्ती रचनाओं में आर्येतर जातियों के साथ आर्यों के संघर्ष का ही चित्रण किया गया है। प्रसाद की यह सांस्कृतिक दृष्टि उनके गौरवशाली राष्ट्रवाद की ही सपोषक है।

यह नाटक विचार प्रधान है और इस अर्थ में इसे सफल कहा जा सकता है कि पाठक या दर्शक के समस्त मूलभूत समस्या बड़ी स्वाभाविक किन्तु मनोवैज्ञानिक पद्धति से रख दी गयी है। नाटक का आरम्भ सरमा और मनसा के विवाद से होता है। मनसा नाग-सरदार वामुकि की बहन है और उसमें औद्धत्य की सीमा को छूता हुआ प्रचण्ड जातीय अभिमान है। सरमा कुकुर वंश की यादवी है, जो श्रीकृष्ण की उदार शिक्षा से प्रेरित होकर नागो के साथ रहने लगी है, किन्तु उसके हृदय में अपनी आर्य-जाति के प्रति एक गौरवपूर्ण स्वाभिमान निहित है। मनसा अपने मन्त्रबल से खण्डव बाह की घटना सरमा के सामने प्रत्यक्ष कर देती है, जिसमें उदाराशयी श्रीकृष्ण की

प्रेरणा से अर्जुन ने नाग-जाति का विध्वंस किया था। सरमा चुब्ध होकर अपने पुत्र माणवक के साथ अपने 'सजातियों' के पास चली जाती है।

रगमचीय दृष्टि से यह नाटक के भीतर नाटक या दृश्य के अन्तर्गत दृश्य की शैली भले ही अस्वामाविक कही जाए, किन्तु वैचारिक प्रदेय की दृष्टि से कृति के आधारभूत मंतव्य को समझने के लिए इसकी उपादेयता से इनकार नहीं किया जा सकेगा। दूसरे दृश्य में इस वैचारिक सघर्ष के व्यवहारिक कर्म-तन्तुओं की जानकारी मिलती है। कुलपति आचार्य वेद से यह सूचना मिलती है कि जनमेजय का अभिषेक होने वाला है, जिसमें सम्मिलित होने का विरोध स्वार्थी पुरोहित काश्यप कर रहा है। आचार्य-पत्नी दामिनी का अपने प्रणय-प्रस्ताव में असफल होने पर उत्तक से गुरुदक्षिणा के रूप में रानी के मणि-कुण्डल मागना भी कम नाटकोचित नहीं। तीसरे दृश्य में आचार्य तुरकावेष्य जनमेजय का ऐन्द्रमहामिषेक सम्पन्न कराते हैं और अपनी प्राप्य दक्षिणा लोलुप काश्यप को देकर चले जाते हैं। उत्तक को रानी के मणिकुण्डल मिल जाते हैं। सरमा जनमेजय से न्याय न पाकर मर्माहित होती है और उसका पुत्र माणवक घोर असन्तोष से मर जाता है। नागराज तच्चक उत्तक एवं उसको बचानेवाली सरमा का वध करना चाहता है किन्तु उत्तक के ब्रह्म-तेज और वासुकि के सत्परामर्श से वह ऐसा नहीं कर पाता। सरमा अपनी सहज स्वतंत्रता एवं स्वाभिमान के अबाधित रहने का वचन लेकर अपने पति वासुकि के साथ हो जाती है। प्रथमांक के अन्तिम दृश्य में जनमेजय के बाराह से भृगु के धोखे में ऋषि जरत्कारु की मृत्यु होती है। समग्रतः यह सम्पूर्ण अंक सघर्ष की पृष्ठभूमि बनाने, तत्सम्बन्धी सूचना देने एवं मोटे-मोटे सूत्रों को दिशा देने का प्रयास करता है।

द्वितीयांक में सघर्ष और साथ ही समाधान के सूत्रों का संगुम्फन आरम्भ होता है और अपने प्रकर्ष पर पहुँचता है। अंक के आरंभ में ही नागराज तच्चक की कन्या मणिमाला जनमेजय के तेजस्वी और औदार्यपूर्ण व्यक्तित्व से प्रभावित होकर उनकी ओर आकर्षित हो जाती है। दूसरी ओर दामिनी तच्चक को उत्तक और जनमेजय के विरुद्ध भड़का रही है। उत्तक भी अपने अपमानित ब्राह्मणत्व के प्रतिशोध की भावना से जनमेजय को नाग-जातिके विनाश नागयज्ञ के लिए प्रेरित करता है। जनमेजय की सेना नागों पर आक्रमण करती है और नाग अग्निकुण्ड में जलाये जाने लगते हैं। तच्चक चिन्ताकुल होता है। काश्यप अपनी धूर्तता के लिए निन्दित होता है। सोमश्रवा जनमेजय का राजपुरोहित बनना स्वीकार करता है और च्यवन उसे आदर्श ब्राह्मणत्व की प्रेरणा देते हैं। दामिनी का वासना-पकिल और प्रतिशोधान्व मन शुद्ध हो जाता है और वह अपने पति से क्षमायाचना करती है।

अन्तिम अंक में सघर्ष और समाधान का सारा आयोजन चरितार्थ हो जाता है। पहले दृश्य में ही आदर्श-चरित्र वेदव्यास दोनों पक्षों को कर्त्तव्य की ओर प्रेरित

करते हैं। मनसा के नेतृत्व में नाग जनमेजय के अश्व को पकड़ते हैं, किन्तु अश्व की सरक्षक आर्य-सेना उन्हें आहत करके अश्व छुड़ा ले जाती है। मनसा का हृदय यह रक्तपात देखकर और मणिमाला के उदार विचार से प्रभावित होकर पिघल जाता है। नाग लोलुप काश्यप की प्रेरणा से रानी वपुष्टमा का अपहरण करने का प्रयास करते हैं, किन्तु मणिमाला, माणवक और आस्तीक के सहयोग से सरमा रानी को बचा लेती है। तत्त्वक और मणिमाला बन्दी होते हैं। जनमेजय यज्ञ की पूर्णाहुति के रूप में तत्त्वक को हवनकुण्ड में डालने की आज्ञा देता है किन्तु आस्तीक के पिता जरत्कारु की हत्या की क्षतिपूर्ति के रूप में वेदव्यास के निर्देशानुसार वह इस दुष्कृत से विरत होता है। सरमा अपने अभियोग के मुद्दावजे के रूप में नागबाला मणिमाला को राजवधू बना देती है। व्यास की प्रेरणा से जनमेजय धर्षिता वपुष्टमा को पुनः शरीकार कर लेता है। ब्राह्मण-वर्ग जनमेजय को क्षमा कर देता है और दुष्ट काश्यप के किसी नाग द्वारा मार दिये जाने की सूचना मिलती है। व्यास के सांस्कृतिक ऊर्ध्व-वचन और नियतिनिष्ठा लोकमंगल के परिवेश में नाटक समाप्त हो जाता है।

इस प्रकार तीन अंकों का यह नाटक एक ओर आर्य-अनार्य-सघर्ष और दूसरी ओर ब्राह्मण-क्षत्रिय-वैमनस्य की समस्याएँ सामने रखता है। समाधान के रूप में वह आर्यत्व और ब्राह्मणत्व को आदर्श मानता है और उनकी उदात्त अवधारणा को रूपायित करता है। कहना न होगा कि प्रसाद की यह सुचिन्तित विचारधारा परवर्ती नाटकों में भी प्रायः ऐसे ही निष्कर्ष लेकर सामने आयी है।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है, विचारप्रधान होने के कारण इसमें कई स्थलों पर नाट्य-गुण की क्षति हो गयी है। पहली बात तो यह कि निर्बाध वैचारिकता और उद्दाम भावावेग के स्थलों की भरमार होने के कारण यह नाटक, नाटकीय कम और निबन्धात्मक अधिक हो गया है। प्रायः ही नाटककार व्यावहारिक समस्या के वैचारिक विश्लेषण और समाधान में इतना अधिक मग्न हो गया है कि समस्या पीछे रह जाती है और सारा आयोजन एक परिसंवाद बन जाता है। इसका एक अनिवार्य प्रतिफल यह भी है कि प्रायः ही सवाद अनावश्यक रूप से लम्बे और उबा देने वाले हो गये हैं। काव्यगुण या सांस्कृतिक आदर्शवाद की बात और है, नाटकीयता की निश्चय ही इससे गहरी क्षति पहुँची है। व्यास, ब्यवन और श्रीकृष्ण की कोई उपयोगिता नाटकीय वस्तु-स्थिति की दृष्टि से नहीं सिद्ध की जा सकती और नाटक का प्रायः अर्धशून्य इन्हीं की बोझिल विचारशीलता से ग्रस्त है। यो, प्रसाद जी ने कथा के महत्वपूर्ण उतार-चढ़ावों से इन पात्रों को सन्दर्भित कर दिया है, किन्तु वह आरोपित और सायास ही लगता है -- सहज तो बिलकुल नहीं। आस्तीक और मणिमाला की अतिरिक्त भावुकता भी प्रायः अखरने लगती है। दूसरे अंक के आरम्भ में दोनों का वार्तालाप ऐसा ही है। माणवक और उत्तंक भी कई बार माषण के 'मूड' में आ जाते हैं। इस प्रकार

लम्बे सवादों और स्वागतों के कारण 'नागयज्ञ' की नाटकीयता बार-बार बाधित होती रही है।

नाटक के आरंभ में दृश्यान्तर्गत-दृश्य की योजना भी अस्वाभाविक लगती है। खाण्डव-दाह के प्रसंग का मायावीपन किसी सीमा तक रोचक हो सकता था, किन्तु वैचारिकता की अति के कारण वह पूरे तौर पर उबाने वाला हो गया है। मनसा के द्वारा उसकी सूचना ही यथेष्ट हो सकती थी। तीसरे, इस नाटक में अनेक दृश्य निष्प्र-योजन लगते हैं। पहले अंक के छठे दृश्य में गुरुकुल के विद्यार्थियों का वार्तालाप ऐसा ही है। दूसरे अंक के चौथे दृश्य में अश्वसेन और दामिनी का प्रसंग भी मूल कथा से कोई सम्बन्ध नहीं रखता। सामान्य रूप से अधिकतर दृश्यों में अनावश्यक प्रसंग रख दिये गये हैं, जिनके कारण एक ओर व्यर्थ ही दृश्य बड़े हो गये हैं और मूल कथा की धारा खण्डित होती रही है। इस नाटक की गीत-योजना भी नाट्य गुण की अपकर्षक है। कम से कम दो लम्बी कविताएँ—दूसरे अंक के पहले दृश्य और तीसरे अंक के तीसरे दृश्य में—तो एकदम असह्य हैं। पहला गीत चिन्तन प्रधान है, दूसरा उद्बोधन-शील। पहला गीत तो यो ही दार्शनिकता के व्यामोह में ठूस दिया गया है। दूसरा गीत नाटकीय क्रियाशीलता का सहकारी हो सकता था, किन्तु वह आशातीत रूप से लचर है। दो एक को छोड़ कर शेष अन्य गीत भी नीरस और अप्रासंगिक हैं। अनावश्यक पात्रों की उपस्थिति भी इसका उल्लेखनीय दोष है। अश्वसेन, शौनक, भद्रक, दामिनी, शीला आदि अनेक पात्र किसी विशेष भूमिका का निर्वाह नहीं करते। शील-वैचित्र्य की दृष्टि से भले हो उनकी उपयोगिता खोज ली जाए, किन्तु आधिकारिक कथा से वे सीधे जुड़ नहीं पाते। सवादों की भाषा में वह त्वरा नहीं है, जो प्रसाद के पूर्ववर्ती नाटकों में विद्यमान है। "दिखलावेंगे" और "आइओ" जैसे भद्दे प्रयोगों की भी कमी नहीं है।

रस-दृष्टि से इस नाटक का क्रियात्मक ताना-बाना वीर-रसात्मक है, जबकि इसकी वैचारिकता इसे आरंभ से ही शान्त की ओर ढकेलती रही है और उसी में इसका पर्यवसान भी हुआ है। वीर और शान्त रसों का यह द्वन्द्व पूरी कथा में विद्यमान है। आदर्श और परिणति की दृष्टि से शान्त को अंगी या समाहारी कह सकते हैं। घटनाओं की प्रकृति की वीररसोपयुक्त अवश्य है किन्तु प्रमुख पात्रों का बार-बार नियति की दुहाई देना सारी कर्मठता को नगण्य बना देता है। अन्य रसों के स्थल छिटपुट और महत्वहीन हैं।

पात्रों की गीढ़ और प्रासंगिक घटनाओं की बहुलता के कारण "नागयज्ञ" में चरित्र-चित्रण यद्यपि यथोचित नहीं हो सका है, फिर भी वैयक्तिक स्तर पर कतिपय चरित्र निश्चय ही बड़े जीवन्त हैं। पुरुषों में जनमेजय और स्त्रियों में सरमा, मनसा और भणिमाला के चरित्र एक समूचा व्यक्तित्व प्रस्तुत करते हैं। जनमेजय तेजस्वी धार्य-

सम्राट है। उनमें बीरोचित दृढ़ता व साहस है। पिता की हत्या के प्रतिशोध एवं प्रजा की रक्षा के लिए वह नागों का दमन करने के लिए कृतसंकल्प है। मानवीय स्तर पर उसे नागजाति से रंजमान भी घृणा है, नागबाला मणिमाला के प्रति वह पूरे मन से प्रेमाविष्ट होता है। उसे घृणा नहीं है, तो नागों की बर्बरता और उद्वेगिता से, उनके आसुरी कर्मों से और उनके विद्वेषपूर्ण कुचक्रों से। उसमें चान्चल्य है और स्वामाविक रूप से ही उसमें प्रचण्ड क्रोध की वृत्ति है, किन्तु यह क्रोध उसके विवेक और उसकी न्यायबुद्धि पर हावी नहीं हो पाता। व्यास के समझाने से वह तत्त्व, वासुकि आदि नागों को न केवल मुक्त कर देता है, अपितु तत्त्व की कन्या को सहर्ष अंगीकार करता है। नागों से घृषिता अपनी पत्नी वपुष्टमा को पुनः अपना लेना भी उसको विवेकशीलता का उज्ज्वल उदाहरण है। अनजाने में अपने से हो गयी जरतारू की हत्या से उसे अत्यधिक आत्मम्लानि का अनुभव होता है। प्रतिशोध की क्रोधान्धता में वह सरमा के प्रति अवश्य ही एक बार अविचारी हो गया है, किन्तु उसकी यह दुर्बलता मानवोचित ही कही जायेगी। इसी प्रकार काश्यप के सकेतो पर चलनेवाले कुचक्री ब्राह्मण वर्ग के निर्वासन का आदेश भी नितान्त मानवोचित है। उसकी विचारशीलता इस तथ्य से मलीभाँति प्रकट हो जाती है कि उसके मन में आदर्श ब्राह्मणत्व के प्रति पूरी श्रद्धा है और उसके प्रतीक व्यास के समझाने से वह केवल अपना आदेश वापस लेता है, वरन् ब्राह्मणों से क्षमा भी माँगता है। गुरुकुल और आचार्य के प्रति भी परम श्रद्धालु है। नायकोचित विनोदप्रियता और प्रगल्भता भी उसमें है। उसकी 'नागकुमारी की प्रजा' होने की पुरुषोचित कामना बड़ी मधुर है। कर्मठता उसके समग्र चरित्र की रीढ़ है। नियतिवादी होते हुए भी वह अकर्मण्य नहीं। वह कर्म-समुद्र में कूब पड़ने को सदैव तत्पर रहता है। वह धीरोदात्त प्रकृति का गर्वीला आर्य-युवक है। प्रसाद को उसके चरित्राकन में पूरी सफलता मिली है।

सरमा का चरित्र द्वन्द्वपरक है। जातीय स्वामिमान और पतिभक्ति की द्विविधा में उलझी हुई यह नारी अपने आप में एक महान् आदर्श प्रस्तुत करती है। उदारप्रायता उसमें आरम्भ से ही थी और उसका यह सत्साहस सराहनीय है कि कुकुरवशीया यादवी होते हुए उसने नाग-सरदार वासुकि को स्वेच्छा से वरण किया था। इस उदार मनो-दृष्टि के ही कारण वह किसी एक पक्ष का एकांगी समर्थन नहीं कर पाती और अन्ततः अपनी तेजस्विता और कर्मठता के बल पर वह विश्वमैत्री और समदृष्टि का आदर्श चरितार्थ करने में सफल होती है। वह एक ओर नागजाति की बर्बरता के कारण उससे असन्तुष्ट है और दूसरी ओर आर्यों का दम उसे विचुब्ध करता है, किन्तु जब उसके समस्त मानवता का प्रश्न आता है तो वह निरपराध को बचाने का प्रयास करती है—चाहे वह वासुकि हो या उत्तक, मणिमाला या कि वपुष्टमा। उसमें अदम्य स्वामिमान और सत्साहस है। मनसा हो अथवा जनमेजय—स्वामिमान पर प्रहार करने

बाले के आगे उसने कभी सिर नहीं झुकाया। निर्मीकता और उदात्तता उसके निजी गुण हैं, जिनके कारण वह प्रसाद के नारी-पात्रों में सबसे अलग और विशिष्ट दिखायी देती है। स्वाभिमान की समस्या अन्य अनेक नारी-पात्रों के समान उसके साथ भी है किन्तु उसकी उदार सदाशयता उसे अतिरिक्त महिमा से मण्डित कर देती है।

मनसा में जातीय स्वाभिमान का उग्र तेज है। 'अजातशत्रु' की छलना की भाँति यह नारी समस्त कथा-सूत्रों को अपने प्रवाह में एक बार तो बहा ही ले जाती है। उसे अपनी जाति के अतीत पर गर्व है और वह पुनः नागों को उसी प्रकार गौरवशाली देखने के लिए आतुर और कटिबद्ध है। जाति-हित के आगे वह व्यक्तिगत सुखों को तिलाजलि देकर वृद्ध जरत्कारू से विवाह कर लेती है। जातीयता के विरोधी को वह कभी क्षमा नहीं कर पाती, चाहे वह उसका अपना पुत्र आस्तीक ही क्यों न हो। यद् उसी की प्रेरणा का परिणाम है कि नाग-जाति आर्यों के मुकाबले में उठ खड़ी होती है। जाति की रक्षा के लिए वह व्यक्तिगत मानापमान की चिन्ता नहीं करती। अपनी उग्रता में भी उसने जाति-हित के लिए आत्मोत्सर्ग किया है और परिणत की निर्विण्ण मन-स्थिति में भी। जातीयता उसके व्यक्तित्व की रीढ़ है।

मणिमाला पूर्वाग्रह-मुक्त भावनामयी नागबाला है। नाग-जाति की बर्बर उग्रता से, कदाचित् सरमा यादवी की शिक्षा के कारण, वह रहित है। जनमेजय के उदार तेजस्वी व्यक्तित्व के प्रति वह प्रथम दृष्टि में ही आकर्षित हो जाती है। अपने सस्कार में वह आर्यत्व के अधिक निकट है। उसके कोमल प्राणों में नारी-सुलभ कण्ठामयी मृच्छंन है और वह संसार को उसी सुन्दर भाव में डुबा देना चाहती है। मानव के मिथ्या दम से उसे वितृष्णा है। उसमें यथेष्ट चरित्र-बल भी है। सरमा के प्रयत्न से वह राजवधू का पद प्राप्त कर लेती है जिसके कि वह नितान्त उपयुक्त है। कुलबाला का आभिजात्य - भावनामयी लज्जाशीलता उसमें आरम्भ से ही लक्षित होती है। 'अजातशत्रु' की वाजिरा से मणिमाला का व्यक्तित्व बहुत कुछ मिलता-जुलता है— इस विशेषता के साथ कि मणि में नारीत्व की सुकुमार सवेदनशीलता के साथ सत्साहस की तेजस्विता भी है।

अन्य स्त्री-पात्रों के चरित्र सामान्य हैं और उनसे कथासूत्रों को भी कोई विशेष गति नहीं मिलती। वपुष्मता राजमहिषी है। पति के प्रति उसमें अनन्य निष्ठा है। आर्योचित मर्यादा व उदारता उसके चरित्र को उसके गौरवशाली पद के अनुरूप ही गरिमा प्रदान करते हैं। उत्तंक को मणिकुण्डलो का दान उसकी सहज उदारता का परिचायक है। आभिजात्य उसके सस्कार में है। उसमें नारीसुलभ कोमलता है और उसे युद्ध व हिंसा प्रिय नहीं। सोमश्रवा की पत्नी शीला सरलता, पवित्रता और सादगी की प्रतिभूति है। उसमें सत्साहस भी है। वह विप्र-कन्या है और उसका चरित्र उसकी सामाजिक स्थिति के अनुरूप ही है। वेद-पत्नी दामिनी चंचल और कठोर-प्रकृति की नारी है। उत्तक से

वह अपनी चारित्रिक दृढ़ता का परिचय देता है। उसके चरित्र की यह दृढ़ता ही उसे आत्मशक्ति में अखण्ड आस्था और तदनुरूप निर्भीकता प्रदान करती है। उसके वध के लिए तत्पर तत्त्व से वह तनिक भी आतंकित नहीं होता। तत्त्व और उसके साथ सम्पूर्ण नाग-जाति के विनाश के लिए वह कृतसंकल्प है। जनमेजय उसी की प्रेरणा से नागयज्ञ के लिए कटिबद्ध होता है और सोमश्रवा के द्वारा पैरोहित्य की अस्वीकृति होने पर वह स्वयं पुरोहित बनने को तत्पर हो जाता है। उसकी प्रतिहिंसा-जनित अमानवीय क्रूरता उसके चरित्र को गिरा देती है। विडम्बना यह है कि जिस दामिनी को उसने अपने चरित्रबल से एक बार श्रीहृत कर दिया था, वही अन्त में मानवता की शिक्षा देकर आसुरी कर्म से विरत करती है। पौरवो का पुरोहित काश्यप पतित ब्राह्मण के रूप में अंकित किया गया है। वह घोर स्वार्थी और अर्थलोलुप है। व्यक्तिगत प्रतिष्ठा और लाभ के लिए यह कुछ भी कर सकता है। उसी की दुष्ट-मन्त्रणा नागों को आर्य-विरोध के लिए उकसाती है। उसे न किसी के प्रति श्रद्धा है और न किसी के प्रति ममता। न उसे अपनी वाणी पर संयम है और न आचरण पर। रानी वपुष्मा के अपहरण की योजना में उसका हाथ है। वह क्रोधी, उद्धत और कुचक्री है। उसका चरित्रसुधार के योग्य नहीं। अन्ततः वह विनाश को प्राप्त होता है। दुरात्मा काश्यप का चरित्र निश्चय ही बड़ा जीवन्त और नाटकीय है। किसी सीमा तक उसकी दुर्बुद्धि नाटक में विनोदशीलता की भी सृष्टि करती है। कथानक को ढकेलने में वह यथेष्ट योगदान करता है।

तत्त्वक, वासुकि और अश्वसेन के चरित्र जातीय आधार पर प्रस्तुत किये गये हैं। नागजाति की बर्बर पाशविकता तत्त्वक में अपने उग्रतम रूप में विद्यमान है। वह नागों का अधिपति है और अपनी जाति के रक्षण-पोषण के लिए वह सदैव तत्पर रहता है। प्रतिपक्ष के रूप में उसका चरित्र बड़ी जीवन्त और नाटकोचित है। उसका पुत्र अश्वसेन केवल जातीय दुर्गुणों का प्रतिनिधि है। वह मद्यप और लम्पट है। मणिमाला की प्रेरणा से यह जातीय स्वाभिमान और सघर्ष की ओर उन्मुख होता है। नाग सरदार वासुकि में नागोचित वीरता और निर्भीकता है। मानवोचित सहृदयता भी उसमें लक्षित होती है। उत्तक और सरमा को तत्त्वक से बचाने का साहस करना उसी के बूते की बात है। उसके पराक्रम पर ही रोझकर यादवी सरमा ने उसका वरण किया था। उसमें वीरोचित जातीय स्वाभिमान भी है। तत्त्वक के बन्दी होने पर वह निर्वाणोन्मुख दीप की भाँति जल उठने को तैयार हो जाता है। उसे नाग-जाति का एक आदर्श चरित्र कहा जा सकता है।

आस्तीक और भारगवक भी नाग-जाति के हैं, किन्तु उनमें आर्यत्व का अभिनिवेश होने के कारण वे जातीय चरित्रों से अलग दिखायी पड़ते हैं। यायावर वंशी जरत्कार और नागबाला मनसा की सन्तान आस्तीक अपने नाम के अनुरूप ही

आस्तिकता का प्रतीक-चरित्र कहा जा सकता है। उसे विनाशकारी द्वेष और सघर्ष में रुचि नहीं, वह तो आनन्दमयी शान्ति से समन्वित जीवन की एकत्वमयी प्रतिमा का पूजक है। वह मननशील तथा भावनामय है। दोनों जातियों के वैमनस्य को दूर करने के लिए वह प्रयत्नशील रहता है। अपने पिता की हत्या की क्षतिपूर्ति के रूप में वह जनमेजय से दो जातियों में शान्ति एवं नागराज तच्छक की मुक्ति मांगता है। उसके समक्ष व्यक्तिगत हिताहित की कोई समस्या नहीं। उसका दृष्टिकोण उदार एवं राष्ट्रीय है। कहना न होगा कि उसी के प्रयत्न से नाटक में कार्य अथवा फल की सिद्ध होती है। उसका सहपाठी मित्र माणवक यादवी सरमा और नाग सरदार वासुकि का पुत्र है। उसमें वैयक्तिक स्वाभिमान अत्यन्त प्रखर है। नागों से अनादृत होने पर वह पिता के वैभव का तिरस्कार करता है और जनमेजय से न्याय न मिलने पर वह उससे प्रति-शोध लेने के लिए कटिबद्ध हो जाता है। उसके स्वाभिमान की यह वैयक्तिकता उसकी द्विविधाग्रस्त सामाजिक स्थिति का परिणाम कही जा सकती है। वह मातृभक्त भी है और दोनों पक्षों से सरमा के अपमानित होने पर वह क्रोधोन्मत्त हो उठता है, किन्तु उत्तेजित मन-स्थिति में वह किसी की बात नहीं मानता, माँ की भी नहीं। जनमेजय से बदला लेने के लिए वह मनसा से जा मिलता है। नाटककार ने उसे सुधारशील चरित्र के रूप में प्रस्तुत किया है। अपनी घोर प्रतिहिंसा के आवेश में जहाँ एक ओर वह कर्मकर्म-सभी कुछ करने को प्रस्तुत हो जाता है, वहीं दूसरी ओर वह उसके कारण दुःख और ग्लानि का भी अनुभव करता है। अन्ततः वह प्रतिशोधवृत्ति का त्याग करता है और उसकी मातृभक्ति सर्वोपरि हो जाती है। सरमा के कहने से ही वह रानी वपुष्मा को मुरझित रखता है और उसे मन से क्षमा कर देता है। इस क्षमा के साथ ही वह प्रतिहिंसा के आवेश से मुक्त हो जाता है। उसमें चारित्रिक दृढ़ता आरंभ से ही खचित होती है। दामिनी को उसी की प्रेरणा से सद्बुद्धि मिलती है। वह तेजस्वी, भावुक एवं निर्भीक युवक है। क्रियाशीलता की दृष्टि से उसका चरित्र आस्तीक की अपेक्षा अधिक नाटकोचित है।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है, 'नागयज्ञ' में वैचारिकता का प्राधान्य होने के कारण नाट्य-गुणों की क्षति हुई है। कुचक्र, द्वन्द्व, विरोध एवं नाटकीय दृश्यों की इस नाटक में कमी नहीं, किन्तु उन पर आरंभ से ही आदर्शवादी सैद्धान्तिकता इस कदर हावी होने का प्रयत्न करती रहती है कि सारा नाटकीय परिवेश आरंभ से ही बिखरने लगता है और चरम बिन्दु तक उसकी गति सहज और संगठित नहीं रह पाती। कोई क्रिया व्यापार उमरने लगता है कि दार्शनिक चिन्तन तुरन्त उसकी समक्षता में आकर उसे प्रभावहीन कर देता है। नियति सम्पूर्ण नाटक में पर्यावरण बनी हुई है। जनमेजय जैसा कर्मठ तेजस्वी चरित्र भी इसके कारण कमी-कमी श्रीहीन लगने लगता है। व्यास व्यवन, जरत्कार, वेद, आस्तीक आदि अनेक पात्रों का एक समूचा मण्डल आद्योपान्त

नाटकीयता को तोड़ने का काम करता रहता है। यही कारण है कि पात्रों की भीड़ एक ओर अनावश्यक लगती है, दूसरी ओर वह आधिकारिक कथा के प्रवाह में व्यवधान भी डालती है। प्रासंगिक कथा के रूप में दामिनी का वृत्त कोई विशेष योगदान नहीं करता। इसी प्रकार आरम्भिक दृश्य का कृष्णार्जुन-संवाद अतिरिक्त और अनावश्यक लगता है। कई दृश्य तो बिल्कुल भलग किए जा सकते हैं। मुख्य कथासूत्र कतिपय दृश्यों एवं दो चार पात्रों के माध्यम से आगे बढ़ता है—शेष सारा अर्थात् दो तिहाई आडम्बर जैसा लगता है।

उत्तर-काल की रचना होते हुए भी यह नाटक किस प्रकार इतना अनाटकीय हो गया—कह नहीं जा सकता। नाटकोचित सभावनाएँ इसके कथानक में कम नहीं थी, किन्तु उनके निर्वाह का शैथिल्य उन्हें महत्वहीन बना देता है। वस्तुतः प्रसाद इस कृति में कार्य—आर्य-अनार्य, ब्राह्मण-क्षत्रिय सघर्षों का शमन—के प्रति सर्वाधिक सजग रहे हैं, जबकि उनकी सहजवृत्ति अन्यत्र विरोध को केन्द्र में रखकर चलती रही है। विरोध के ताने-बाने की ओर उनका ध्यान अधिक नहीं जा पाने के कारण ही इस नाटक में संरचनात्मक शैथिल्य आ गया है।

स्कन्दगुप्त प्रातिनिधिक नाट्य-सरचना

‘स्कन्दगुप्त’ प्रसाद की नाट्य-सर्जना के प्रकर्ष-प्रहार का अवदान है। इसे प्रसाद का प्रतिनिधि नाटक कहा जा सकता है, जो उनके समूचे व्यक्तित्व को उसकी पूरी गहराई और व्यापकता के साथ उभार कर सामने ला देता है। पूर्ववर्ती और परवर्ती नाटको में उनके व्यक्तित्व के कुछेक अथवा अनेक पहलू देखे जा सकते हैं, किन्तु अपनी समग्रता में उनका पूर्ण परिचय देनेवाली कृति ‘स्कन्दगुप्त’ ही है। भारत के सांस्कृतिक गौरव को प्रोद्भासित करनेवाला यह ऐतिहासिक वृत्त अपने आप में महान् है और आद्योपान्त प्रसाद इसकी गरिमा में डूबे रहे हैं। इसका दृश्य-फलक इतना विशद है कि लेखक को सहजैव वह सब कुछ कह डालने का अवसर मिल गया है, जो वह इसके पहले और बाद में भी कहने के लिए उत्कण्ठित रहा है। धर्म, दर्शन, राजनीति, राष्ट्र, समाज, नारी, पुरुष समी, उनके चिन्तनधर्मी मन में सकलित समस्याओं एवं समाधान के साथ इसकी रंगभूमि में उतर आये हैं।

विरोध, जो उनके नाटको का केन्द्रीय आकर्षण है, इसमें अपनी पूरी निर्भमता और भयावहता के साथ घटित होता है और एक बार पाठक या दर्शक सचमुच आत्यन्तिक रूप से निराश हो उठता है। चरित्र-वैचित्र्य तो इसका अन्यतम ही है। अन्य नाटको में नायक अन्ततः अपने प्रयत्नों में सफल होता है और नाटकीय कार्य की दृष्टि से पूर्ण पुरुष बन जाता है, किन्तु ‘स्कन्दगुप्त’ में वह सफल होकर भी निष्फल होता है, पूर्ण होकर भी अपूर्ण रह जाता है। पूर्णता निश्चय ही हमें संकल्पात्मक दिशा देती है, आदर्शों के सांस्कृतिक आयाम उद्घाटित करती है और हमें ऊँचाई पर प्रतिष्ठित होने का मनोबल प्रदान करती है—किन्तु यह वही नहीं कर पाती जो कदाचित् मनुष्य के लिए सबसे अधिक जरूरी है—और वह है मानव-मन का मानवीय सन्दर्भों में सम्मार्जन। मैं दुःखान्त नाटको के प्रभाव की बात नहीं करता। उनसे मन का परिष्कार और उदात्तीकरण होता अवश्य है, किन्तु दुःख और विपत्ति की अतिरेकमयी प्रक्रिया उसे असहज अथवा किन्हीं अर्थों में मानवैतर बना देती है। एक छोर पर भारतीय सुखान्त नाटकों की रूढ़ आदर्शवादिता है, तो दूसरे पर पार्श्वस्थ दुःखान्त रूपकों की आरोपित पतनवादिता—और दोनों ही सहज मानवीय सन्दर्भों से कटे हुए हैं। मानवीय सत्य इन दोनों के बीच ही कहीं हो सकता है और प्रसाद इसी को रूपायित करने का प्रयास अपने साहित्य में करते रहे हैं। यही उनका वैशिष्ट्य है, यही उनका ‘प्रसादत्व’ है। यह सत्य है कि ‘स्कन्दगुप्त’, कतिपय कहानियों तथा कुछेक कविताओं को छोड़कर शेष अपने सम्पूर्ण साहित्य में प्रायः वे किसी न किसी आत्यन्तिकता की ओर रूढ़ ढंग से चले गये हैं, किन्तु वैसे प्रसंगों में उनका निजीपन मध्यवर्ती

खण्ड चित्रों में पाया जा सकेगा, परिणाम में नहीं। अस्तु, इस नाटक के नायक की वैयक्तिक विफलता चारित्रिक वैचित्र्य का विलक्षण और श्रेष्ठतम निदर्शन है। यह अपूर्णता वरेण्य है, जो मानव को देवत्व से उच्चतर गौरवासन पर प्रतिष्ठित करती है और फिर उसे मानव बना रहने देती है। अन्य नाटकों की भाँति इसमें मात्र आदर्श-सवाहक पात्रों का अभाव भी इसका उल्लेखनीय वैशिष्ट्य है। आदर्श की अन्तर्धारा इसमें है अवश्य और उसमें वेग भी कम नहीं है, किन्तु वह कर्मण्य पात्रों के माध्यम से प्रकट होने के कारण आरोपित और अतिरिक्त नहीं लगती। केवल प्रख्यातकीर्ति को लेकर ऐसा कहा जा सकता था, किन्तु वह भी व्यावहारिकता की कसौटी पर खरा उतरने के कारण जीवित एवं वास्तवीय चरित्र के रूप में सामने आता है। पशुओं के स्थान पर अपनी बलि के लिए सहर्ष प्रस्तुत होना उसे जीवन्त एवं कर्मशील पात्रों के वर्ग में प्रतिष्ठित करता है, न कि थोथे ज्ञान और सांस्कृतिक आदर्शों का मार डोने वाले निष्प्राण निष्क्रिय चरित्र-वर्ग में। नारी-स्वाभिमान का जो उदाहरण देवसेना प्रस्तुत करती है, वह अपूर्व है और विश्वसाहित्य की अनुपम निधि कही जा सकती है।

कवित्व और नाटकीयता का सामंजस्य भी इस नाटक में विलक्षण है। भावना और कर्म की धाराएँ साथ-साथ एक जैसी अखण्डित गति से इसमें बहती रहती हैं। संघर्षपरक नाटकों के लिए घटनाओं और दृश्यों का जैसा घटाटोप अपेक्षित होता है, वैसा ही—वरन् उससे भी कुछ अधिक इसमें मिलेगा। प्रपञ्चबुद्धि, अनन्तदेवी और भटार्क इस इन्द्रजाल के विकट एवं मायावी सूत्रधार हैं। रणभूमि, रक्तपात, कुचक्र, हत्या, बाढ़, अन्धकार आदि के दृश्य मन को बेतरह बाँधते और आतंकित करते हैं। निश्चय ही इसे प्रसाद की प्रातिनिधि नाट्य-कृति कह सकते हैं। इसका प्रकाशन १९२८ में हुआ था। यह समय प्रसाद के प्रातिभ प्रकर्ष का है। इसके आस-पास रचा गया उनका नाटकेतर साहित्य भी यही साक्ष्य देता है।

‘स्कन्दगुप्त’ का कथा-फलक गुप्तयुगीन है। गुप्तयुग भारतीय इतिहास का स्वर्णयुग है, जिसमें आर्य-संस्कृति की महिमा-गरिमा अपने प्रकर्ष पर लक्षित होती है। प्रसाद अपनी सांस्कृतिक अभिरुचि के कारण सहजैव इस ओर आकर्षित हुए थे। आर्य-अनार्य-संघर्ष की बड़ी सशक्त भूमिका इस ऐतिहासिक प्रहर में मिलेगी, जिसकी ओर नाटककार उत्तर-काल में विशेष रूप से उन्मुख हुआ था। माण्डलिक राजाओं के पारस्परिक वैमनस्य से आरम्भ करके उसने धीरे-धीरे अपना दृष्टि-विस्तार किया है और उसे निष्कृति का अनुभव हुआ है आर्यावर्त की उस परिकल्पना में, जो राष्ट्रीय धनत्व की उद्भावक हैं। प्रसाद की इस परिकल्पना का पहला व्यापक निदर्शन प्रस्तुत नाटक है। ‘नागयज्ञ’ में इसकी भूमिका है और ‘चन्द्रगुप्त’ में इसकी सिद्धि।

मध्यवर्ती यह कृति उन तमाम आन्तरिक उलझावों को पेश करती है, जो राष्ट्र-शक्ति की संचालक एकता में बाधक थे और जिन्हें स्कन्द जैसा ही असम-साहसी

एवं अपरिमित धैर्यवाला इतिहास-पुरुष सुलभा सकता था। चन्द्रगुप्त को तो चाणक्य ऐसा दूरदर्शी एवं कूटकुशल नियामक मिल गया था, अतएव उसमें वीरता का ही होना पर्याप्त था। स्कन्द को यह सुविधा नहीं थी—उसे दिशा का निर्धारण भी करना पड़ा है चारों ओर से उमड़ती हुई विषम परिस्थितियों से जूझना भी। कदाचित् इसीलिए इस नाटक का कथानक इतना जीवन्त हो उठा है। आधिकारिक कथा-सूत्रों की ऐतिहासिकता उन्हें और ही सजीव बना देती है। नाटक के प्रमुख पात्र एवं घटनाएँ वास्तविक हैं। समुद्रगुप्त और विक्रमादित्य का उत्तराधिकारी कुमारगुप्त (प्रथम) पाँचवीं शताब्दी के पहले दशक के आस-पास शासनारूढ हुआ था। प्रायः चार दशकों तक उसने शासन किया। पूर्वजों से प्राप्त उसका साम्राज्य नियन्त्रित व्यवस्थित एवं सभी दृष्टियों से समृद्ध था। प्रकृति बह विलासी था और उसे दुर्बल प्रशासक भी कहा जाता है। यों, उसके काल की दो प्रमुख घटनाएँ उल्लेखनीय हैं ही—अश्वमेध यज्ञ पुष्यमित्रों का युद्ध। विलास-प्रिय और पूर्वजों के समान पराक्रमी न होने पर भी कुमारगुप्त बंगाल से लेकर सौराष्ट्र तथा हिमालय से नर्मदा तक के विस्तृत साम्राज्य का निर्बाध शासन तैयारीस वर्षों तक करता रहा था। उसने प्रान्तीय प्रशासन के लिए सुयोग्य प्रतिनिधि नियुक्त कर दिए थे। वस्तुतः उसकी सत्ता बनाये रखने का बहुत कुछ श्रेय इन्हीं कुशल, राष्ट्र-भक्त प्रान्तपतियों को दिया जाना चाहिए। मालवाधिपति बन्धुवर्मा उसका ऐसा ही प्रतिनिधि शासक था। पृथिवीषेण (पृथ्वीसेन) पहले मन्त्री था, बाद में उसे कुमारगुप्त ने महाबलाधिकृत का पद प्रदान किया।

कुमारगुप्त के शासन-काल के अन्तिम चरण में पुष्यमित्रों के भयंकर आक्रमण होने लगे थे। इतिहासकार पुष्यमित्रों की सेनापति भटार्क से भी सम्बद्ध बताते हैं, जो बलभी वंश का जनक था। हूणों का आक्रमण इनके बाद, पाँचवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में हुआ था। इस बर्बर जाति ने भारत ही नहीं, सम्पूर्ण दक्षिण एशिया को पदाक्रान्त किया था। भारत पर इनका आक्रमण खिगिल एवं तोरमान के नायकत्व में हुआ था। कपिशा, नगरहार आदि पश्चिमी प्रान्तों में इन्होंने भीषण लूटपाट एवं नृशसताएँ की थी। कुमारगुप्त के उत्तराधिकारी स्कन्दगुप्त को इन्हीं विदेशी आक्रामकों से लोहा लेना पड़ा था और इन्हीं के उन्मूलन में सफल होने के कारण उसकी कीर्ति कथा इतिहास और साहित्य में स्वर्णचरो में लिखी गयी। उसे आन्तरिक विद्रोह भी कम नहीं खेलना पड़ा। अनन्तदेवी का पुत्र और उसका सौतेला भाई पुरगुप्त उसका आसन्न प्रतिद्वन्द्वी था और भले ही उसने स्कन्दगुप्त से उत्तराधिकार के प्रश्न पर युद्ध न किया हो, किन्तु गुप्तरूप से वह उसके विरुद्ध षड्यन्त्र तो किया ही करता था—विशेषकर तब जब स्कन्द हूणों के दमन में प्राणपण से लगा हुआ। कुमारगुप्त के भाई, महाराजपुत्र गोविन्दगुप्त कदाचित् इसी आन्तरिक फूट से विचुम्ब होकर मालवा चले गये थे, जहाँ उनके ४६८ ई० तक जीवित रहने का प्रमाण मिलता है। स्कन्दगुप्त ने इस आन्तरिक समस्या को त्याग और

उदारतापूर्वक सुलभाया था। इतिहास इस विषय में कुछ नहीं कहता किन्तु वह स्कन्द-गुप्त और पुरगुप्त दोनों के सिंहासनारूढ होने का सत्य अवश्य सामने रखता है। इसके आधार पर इस अनुमान के लिए संभावना बन जाती है कि स्कन्द ने पुरगुप्त को छोटा ही सही, किन्तु स्वतन्त्र राज्य—कदाचित् दक्षिण बिहार में—स्थापित करने में सहयोग दिया होगा। इस प्रकार पारिवारिक वैमत्य दूर करके उसने समृद्ध और शक्तिशाली पुष्यमित्रों का सामना किया और उन्हें गहरी पराजय दी। उसके इस पराक्रम की प्रशंसा तत्कालीन शिलालेखों एवं 'कथासरित्सागर' के विषमशील लंबक' में बड़ी गौरव-पूर्ण शब्दावली में की गयी है। पुष्यमित्रों के दमन के बाद सिंहासनारूढ होते ही उसे बर्बर हूणों के प्रतिरोध के लिए अग्रसर होना पड़ा। अपने साहस और पराक्रम के बल पर उसने हूणों को परास्त किया था।

इस राष्ट्रभक्त और कर्मठ राजपुरुष ने अपने विशाल साम्राज्य की कुशल प्रशासन-व्यवस्था की थी। उसने तत्कालीन राजनीति की दृष्टि से अत्यधिक महत्वपूर्ण क्षेत्र—सौराष्ट्र का गोप्ता अपने विश्वस्त सहयोगी परांतक को बनाया था। इसी परांतक का पुत्र चक्रपालित गिरनार का विषयपति था, जिसके द्वारा सुदर्शन भील के पुनरुद्धार का उल्लेखनीय कार्य सम्पन्न हुआ था। शर्वनाग अन्तर्वेद—गंगा तथा यमुना का मध्यवर्ती क्षेत्र—का प्रान्तपति था और सीधे सम्राट् के आधीन था। भीमवर्मा कोसम का प्रान्तपति था। इस प्रकार स्कन्दगुप्त ने सुयोग्य प्रशासकों के माध्यम से अपना शासन-तन्त्र व्यवस्थित कर रखा था। उसमें मानवोचित गुण अपने प्रकर्ष पर थे। शिलालेखों में उसकी वैयक्तिक और धार्मिक उदारता, सहनशीलता और नीति-निष्ठता की मुक्तकण्ठ से सराहना की गयी है। वीरता और पराक्रम में तो वह कार्तिकेय के समान था। हूणों के दमन के बाद भी उसे युद्ध करने पड़े थे और युद्ध में ही वह वीरगति को प्राप्त हुआ था। उसके व्यक्तित्व के गौरव के अनुरूप ही उसे 'विक्रमादित्य', 'क्षितिपशतपति', 'परमभट्टारक महाराजाधिराज' जैसी भव्य उपाधियों से सम्मानित किया गया है। इस तेजस्वी आर्य-सम्राट् का अपने श्रेष्ठतम नाटक का नायक बनाकर उससे सम्बन्धित इतिवृत्त को प्रसाद ने व्यापक कथानक का रूप दिया है।

इस संरचना में नाटककार को विभिन्न कारणों से कई स्थलों पर कल्पना का भी आश्रय लेना पड़ा है, किन्तु एक तो ऐसे स्थल कम हैं, दूसरे वे प्रमुख चरित्रों व घटनाओं की ऐतिहासिकता को प्रभावित नहीं करते। कल्पना का उपयोग अधिकतर बिखरे हुए कथासूत्रों के नाटकोचित संश्लेष की दृष्टि से किया गया है। अनन्तदेवी के कृचक्र में भटार्क का सम्मिलित हो जाना एक ऐसी ही कल्पना है। अलग-अलग दोनों का स्कन्द-विरोधी होना इतिहास-सम्मत है। प्रसाद ने प्रतिपक्ष को चरम बिन्दु तक जाने के लिए दोनों में सहयोग की कल्पना कर ली, जो नितान्त नाटकोचित है। नायक के व्यक्तित्व को उभारने के लिए जितने शक्तिशाली और दुर्जय प्रतिपक्ष की अपेक्षा

थी, वह अप्रतिभट योद्धा और दबग सेनापति भटार्क के सहयोग के बिना कदापि नहीं बन सकता था।

इसी प्रकार बन्धुवर्मा और भीमवर्मा का भ्रातृत्व, कालिदास और मातृगुप्त की एकरूपता, सिंहल के राजकुमार धातुसेन या कुमारदास की स्थिति, स्कन्दगुप्त का मालवा में राजधानी स्थापित करना, हूणनेता खिंगिल की पराजय आदि कल्पित प्रसंग हैं, जो नाटक के कथा-संगठन, देशकाल-चित्रण अथवा लक्ष्य-सिद्धि की दृष्टि से बड़े उपयोगी साबित हुए हैं। देवसेना, विजया, प्रपञ्चबुद्धि जैसे जीवन्त और अविस्मरणीय पात्र भी काल्पनिक हैं, किन्तु उनका होना किसी भी ऐतिहासिक चरित्र से कम आवश्यक नहीं। इस प्रकार 'स्कन्दगुप्त' में प्रसाद ने कल्पना के हल्के टचों से संवारा गया इतिहास का वह चित्र प्रस्तुत किया है जो एकबारगी दर्शक और पाठक के मन-प्राण को बाँध लेता है।

यह नाटक पाँच अंकों का है। नाटककार ने बड़े धैर्य एवं कौशल से इसका कथानक क्रमशः आगे बढ़ाया है। इसके पूर्ववर्ती नाटक 'नागयज्ञ' में जितनी त्वरा है उतनी ही—वरन् उससे कहीं अधिक—मन्थरता और निश्चिन्तता इसमें मिलेगी। कथानक की इस मन्थर किन्तु सधी हुई गति के कारण इस कृति में अपूर्व नाट्य-गुण उत्पन्न हो गया है। वस्तुतः इसके नायक का चरित्र इतने कोमल-कठोर द्वंद्वों के ताने-बाने से बुना हुआ है और विरोध-पक्ष की भूमिका इतनी वृहद् है कि ऐसी ही गति इसके लिए सहज हो सकती थी। नाटक का आरम्भ प्रसाद की सुपरिचित शैली में—नायक के चारित्रिक परिचय से होता है और उसी के साथ अन्तःबाह्य परिवेश भी प्रकट होता जाता है। स्कन्दगुप्त के विरागशील मन को सेनापति परादत्त राष्ट्र-ब्रह्म की भावना से भरना चाहता है और पुष्यमित्रों के युद्ध और श्वेत हूणों के आसन्न भयंकर आक्रमण का उल्लेख करता है। उसका पुत्र चक्रपालित गुप्तकुल के अव्यवस्थित उत्तराधिकार—नियम की बात कहकर आन्तरिक समस्या को संकेतित करता हुआ स्कन्द की तटस्थता पर तीखा प्रहार करता है। इसी समय चर के माध्यम से पुष्यमित्रों के भीषण और निर्णायक प्रयत्न तथा दशपुर के दूत के द्वारा सौराष्ट्र के पतन तथा मालव की सफायापन्न स्थिति स्कन्द के सामने प्रस्तुत की जाती है। स्कन्द का सोया चरित्रत्व जाग्रत हो जाता है और वह मालव-रक्षा के लिए प्रतिश्रुत होता है। इस प्रकार पहला दृश्य नायक को दिशा देने के साथ-साथ परिपार्श्व की पूरी जानकारी दे देता है।

दूसरे दृश्य में सम्राट् गुप्त की निश्चित विनोदशीलता एवं बिलासप्रियता, महाबलाधिकृत भटार्क की अधीर महत्वाकांक्षा और अनन्तदेवी के शासन-लोभी मन का परिचय मिलता है। तीसरा दृश्य मातृगुप्त, मुद्गल धातुसेन के माध्यम से साम्राज्य की वर्तमान स्थिति पर टिप्पणी सी प्रस्तुत करता है, जिसके निष्कर्ष के रूप में नायक

की महत्वभयी मावी भूमिका का साकेतिक पूर्वाभास दिया जाता है। चौथे हृदय में अनन्तदेवी असन्तुष्ट भटार्क को अपने कुचक्र में सम्मिलित करने के प्रयत्न में सफल होती है। अनन्तदेवी महादेवी देवकीके प्रति ईर्ष्या की आग में जल रही है और उसे पददलित करके अपने पुत्र पुरगुप्त को राजपद पर प्रतिष्ठित करना चाहती है। भटार्क पुष्यमित्रो के युद्ध में सेनापति का पद न मिलने के कारण अपने को अपमानित अनुभव करता है और सम्राट व उसके स्वामिभक्त पञ्चधरो के प्रति कटु विद्वेष से भरा हुआ है। अनन्तदेवी ने उसे पहले से ही महाबलाधिकृत बनने में सहयोग देकर उपकृत कर रखा है। सहजैव भटार्क का स्वार्थ अनन्तदेवी के कुचक्र से जुड़ जाता है। भटार्क के मनकी रही-सही धर्मभीरुता क्रूर-कठोर नर-पिशाच बौद्ध कापालिक प्रपञ्चबुद्धि के भयानक व्यक्तित्व एवं तान्त्रिक शब्दाडम्बर से समाप्त हो जाती है। वह विवेक को तिलाजलि देकर सम्प्रति गुप्त-साम्राज्य की भाग्यविधात्री, दुःसाहसशीला अनन्तदेवी के सकैतो पर चलने के लिए कृतसकल्प हो जाता है। पाँचवा दृश्य इस प्रबल कुचक्र की पहली विभीषिका प्रस्तुत करता है। पुरगुप्त और भटार्क सम्राट कुमारगुप्त की हत्या करते हैं और प्रतिकार-समर्थ होने पर भी अन्तर्विद्रोह का अनवसर होने के कारण ग्लानि और विक्षोभ में भरे हुए पृथ्वीसेन, महाप्रतिहार एवं दण्डनायक गुप्त साम्राज्य के विधानानुसार चरम प्रतिकार अर्थात् आत्महत्या कर लेते हैं। अब प्रतिपक्ष और दृढ़ हो जाता है, क्योंकि सम्राट् और उनके स्वामिभक्त सेवक समाप्त हो चुके हैं।

छठे दृश्य में मातृगुप्त और मुद्गल के वार्तालाप से साम्राज्य की बिगड़ती हुई स्थिति का परिचय मिलता है। इसी समय, मानो अभी-अभी सूचित शको और हूणों को बर्बरता को प्रमाणित करने के लिए ही हूण-सैनिक निरीह बन्दीयों पर नृशंस अत्याचार करने को उद्यत दिखायी देते हैं, किन्तु मातृगुप्त और अकस्मात् प्रकट होने वाले संन्यासी-वैशधारी महाराजपुत्र गोविन्दगुप्त के प्रयत्न से वे भाग खड़े होते हैं। सातवें दृश्य में अवन्ती के दुर्ग में देवसेना, विजया और जयमाला विषम सकट को घड़ी में वार्तालाप करती हुई अपनी चारित्रिक विशेषताओं का परिचय देती हैं। मालव के धनकुबेर की कन्या विजया अपनी अपार धनराशि की सुरक्षा के लिए चिन्तित है और अत्यधिक भयभीत है। उसे देवसेना और जयमाला के इस साहस पर आश्चर्य होता है कि वे विनाश के भयावह क्षण में भी गीत गाती हैं और मर मिटने का साहस रखती हैं। शको और हूणों की सम्मिलित सेना बन्धुवर्मा को भुलावा देकर दुर्ग तक आ जाती है, और द्वार तोड़कर प्रवेश करती है। भीमवर्मा जयमाला और देवसेना की सहायता से शत्रुओं का सामना करता है। इससे पूर्व कि शत्रु विजयी हो, स्कन्द अपने सैनिकों के साथ जा पहुँचता है और युद्ध के बाद शत्रु पराजित होकर बन्दी होते हैं। विजया स्कन्द के भयानक और सुन्दर व्यक्तित्व की ओर आकर्षित होते हैं और स्कन्द भी

उतनी ही, कदाचित् उससे भी कहीं अधिक तीव्रता से उसके आसाधारण सौन्दर्य के प्रति आश्चर्यमयी आसक्ति का अनुभव कर उठता है ।

इस प्रकार इस नाटक का पहला अंक एक ओर सम्पूर्ण अन्तर्वाह्य स्थितियों को उद्घाटित करके उन्हें संयोजित करता व दिशा देता है और दूसरी ओर प्रमुख पात्रों की आधारभूत विशेषताओं को सामने रखकर उन्हें अपनी-अपनी प्रकृति के अनुरूप अपने मार्ग से कुछ नाटकीय क्रिया-व्यापार अथवा चरम सीमा की ओर बढ़ने देता है । यह अंक परिचायक भी है और दिशा-निर्देशक भी । नाटककार का कौशल इस बात में है कि वह स्थितियों और चरित्रों का विश्लेषण पृथक्-पृथक् करते हुए भी उन्हें इस प्रकार संयोजित व संगुम्फित करता रहता है कि बिना कहीं कोई ग्रन्थि पड़े ही सारा कुछ एक कथा-प्रवाह का रूप ग्रहण कर लेता है । पंच प्रतिपच्च दोनों ही अपनी प्रकृति के अनुसार सहजै अपनी दिशा पकड़ लेते हैं, व्यूह-रचना कर लेते हैं और आक्रमण-प्रत्याक्रमण करने लगते हैं । प्रतिपच्च का बाहरी दल पुष्यमित्रो, शक्रो और हूणो का है । पहले उनके आक्रमण की सूचना मिलती है । अंक के अन्त तक वे मंच पर आजाते हैं । प्रतिपच्च आन्तरिक दल अनन्तदेवी, भटार्क, पुरगुप्त और प्रपच्चबुद्धि का है, जो अपेक्षाकृत अधिक सघन व भयानक है । सम्राट की हत्या के रूप में उसकी सघनता व भयानकता प्रकट भी होती है । प्रतिपच्च के ये दोनों दल अभी परस्पर सम्बद्ध न होकर अलग-अलग अपने स्वार्थसंघन में निरत हैं । नायक-पच्च भी अभी पूरे तौर पर सुगठित नहीं हुआ है । चक्रपालित का मोर्चा कहीं और है, गोविन्दगुप्त का कहीं और । स्कन्द गुप्त मालव रक्षा के लिए कृतसंकल्प है और अभी वह अकेला ही है । बन्धुवर्मा व भीमवर्मा अभी आत्मरक्षा में लगे हैं । इस प्रकार पच्च और प्रतिपच्च की व्यापक रूपरेखा यहाँ प्रस्तुत कर दी गयी है, जो आगे चलकर क्रमशः सघनतर होते रहते हैं ।

इस बहिर्द्वन्द्व के साथ अन्तर्द्वन्द्व का भी परिचय यहाँ मिल जाता है । यद्यपि वह अपेक्षाकृत अत्यल्प है । अपने अधिकारों की ओर से नायक की विरागशील उदासीनता और अंक के अन्त में वणिक्बाला विजया के प्रति उसका आकर्षण—नाटक के मनोद्वन्द्व का हल्का आभास मर दे देते हैं । वस्तुतः सारे कथानक का यह कोमलतम मर्म है, जिसे प्रसाद आरम्भ में हल्के स्पर्श देते हैं । उन्हें मालूम है कि इस तार को अन्त में तो झनझनाकर टूटना ही है—फिर अभी से उतावलापन क्यों—कुछ देर मीठी भीड़ें ही सही । फिर अभी इससे एक बहिर्मुखी चरित्र भी जुड़ा हुआ है । उसके इधर से कट जाने पर स्वतः ही इसकी तान प्रखर होने लगेगी । आगे चलकर जब विजया भटार्क का वरण कर लेती है तो दर्दमयी मूच्छन्ताएँ स्वतः उभरने लगती हैं । अस्तु, पहले अंक में बाह्य संघर्ष की ही भूमिका प्रधान है, अन्तः संघर्ष की ओर केवल एक हल्का इंगित भर कर दिया गया है । कहना न होगा कि पहले अंक का यह सारा वातावरण प्रारम्भ-

कार्यावस्था का विशद एवं प्रभावशाली चित्र प्रस्तुत करता है। पञ्च-प्रतिपञ्च दोनों का कार्यारम्भ हो चुका है—पञ्च का स्कन्द के मालव-रक्षार्थ प्रतिश्रुत होने में और विपञ्च का अनन्तदेवी के कुचक्र में भटार्क के सम्मिलित होने में। दोनों पञ्चों की प्रयत्नशीलता भी इसी अंक में आरम्भ हो गयी है। पाँचवे दृश्य में कुमारगुप्त की हत्या विपञ्च का प्रयत्नारम्भ है और छठे-सातवें दृश्यों में गोविन्दगुप्त व मातृगुप्त का हूणों से युद्ध करके उन्हें भगा देना और स्कन्द-द्वारा शत्रुओं से मालव—दुर्ग की रक्षा नायक-पञ्च का। भारतीय परम्परा नायक की फलप्राप्ति या कार्यसिद्धि से ही कार्यावस्थाओं को सम्बद्ध करती है, अतएव अन्तिम दृश्य से प्रयत्न-कार्यावस्था का श्रीगणेश माना जा सकता है, जो आगे दूर तक चलती रहती है।

अर्थप्रकृतियों की दृष्टि से भी यह अंक महत्वपूर्ण है। पहले दृश्य में ही मुख्यतः पराजित और गौरव चक्रपालित के इस प्रयत्न में 'बीज' अर्थप्रकृति विद्यमान है कि युवराज स्कन्दगुप्त अपनी उदासीनता त्याग कर राष्ट्ररक्षण के निमित्त साधिकार सन्नद्ध हो। आधिकारिक कथा के साथ जहाँ पताकारूप मालव-प्रसंग सहयोगी रूप में जुड़ जाता है अर्थात् अन्तिम दृश्य में—वहाँ से 'बिन्दु' अर्थप्रकृति मानी जा सकती है। धातुसेन, मातृगुप्त, शर्वनाग आदि के प्रकरण प्रकरी कहे जा सकते हैं। इस अंक में मुख तथा प्रतिमुख-सन्धियाँ भी देखी जा सकती हैं। पहले दृश्य में स्कन्द का मालव-रक्षार्थ और व्यापक रूप में राष्ट्र-रक्षार्थ उठ खड़े होना मुख-सन्धि के आरम्भ का परिचायक है, क्योंकि पराजित के द्वारा उद्घाटित 'बीज' यही 'प्रारम्भ' के साथ जुड़कर कथा को कार्य या फल की दिशा में नियोजित करता है। प्रतिमुख-सन्धि में 'बीज' का लक्ष्यालक्ष्य रूप में उद्भेद होने लगता है। छठे-सातवें दृश्यों में हूणों का परास्त होना उद्भेद का ही समारम्भ है। यह प्रतिमुखसन्धि प्रयत्न-कार्यावस्था के समान और उसके ही साथ दूर तक चलती है। इस प्रकार 'स्कन्दगुप्त' का प्रथमांक अपने दायित्वों का संवहन यथोचित रूप में करता है।

दूसरा अंक आरोहावरोहपूर्ण है। इसका आरम्भ देवसेना और विजया के वार्तालाप से होता है। विजया स्कन्द के प्रति आकर्षित है, किन्तु सिंहासन के प्रति उसकी त्यागमयी उदासीनता देखकर वह उसकी ओर से विमुख होने लगती है। देवसेना के व्यंग्य तथा स्त्रीजनोचित परामर्श से भी उसकी मनोदशा में कोई परिवर्तन नहीं आता। इसी समय बन्धुवर्मा से स्कन्द के लौटने एवं आसन्न राज्याभिषेक की सूचना मिलती है। उसके अन्तर्गमन में देवसेना और स्कन्द के परिणय की कोमल कल्पना है, किन्तु वह उसे स्पष्ट रूप से अभी प्रकट नहीं करना चाहता। दूसरे दृश्य में प्रपञ्चबुद्धि अपनी घूर्तता एवं दुष्ट तक बुद्धि से राजमत्त एवं वीर सैनिक शर्वनाग को प्रभावित करके उसे राज-माता देवकी की हत्या के कुचक्र में प्रधान भूमिका निभाने के लिए तैयार कर लेता है। यही मुद्गल और धातुसेन के वार्तालाप से पता चलता है कि इस कुचक्र की गन्ध उन्हें

मिल चुकी है और वे महादेवी की रक्षा के लिए प्रयत्नशील है। तीसरे दृश्य में शर्वनाग की पत्नी रामा मदिरामत्त शर्वनाग को इस कुचक्र से विरत करने के प्रयास में असफल होती है। अनन्तदेवी द्वारा धमकाये जाने और भटार्क द्वारा पद-वृद्धि एवं पुरस्कार का प्रलोभन दिये जाने पर शर्वनाग देवकी की हत्या के लिए तत्परतापूर्वक उनके साथ चल देता है। चौथे दृश्य में देवकी की हत्या का षडयन्त्र स्कन्द के यथा समय पहुँच जाने से निष्फल हो जाता है। भटार्क स्कन्द से कुछ देर द्वन्द्व-युद्ध भी करता है, किन्तु शीघ्र ही आहत होकर गिर जाता है।

पाँचवें दृश्य में जयमाला बन्धुवर्मा के इस प्रस्ताव का विरोध करती है कि मालव का स्वामित्व स्कन्दगुप्त को दे दिया जाय। भीम व देवसेना बन्धुवर्मा का समर्थन करते हैं, किन्तु जयमाला के गले के नीचे यह बात नहीं उतरती कि अपना पैतृक राज्य दूसरो के पदतल में यो ही अर्पित कर दिया जाए। बन्धुवर्मा मालव जयमाला के लिए त्यागकर आर्य-साम्राज्य-सेना का साधारण पदातिक सैनिक बनने के लिए चल देना चाहता है। इसी समय चक्रपालित से समाचार मिलता है कि महाराजपुत्र गोविन्दगुप्त सौराष्ट्र के शको को निर्मूल करके उत्तरापथ की सीमा-रक्षा के लिए मालव की ओर प्रस्थान कर चुके हैं। जयमाला महाराजपुत्र की इस अखण्ड राष्ट्रनिष्ठा से प्रभावित होती है और अपने दुराग्रह के लिए अपने पति बन्धुवर्मा से क्षमा-याचना करती है। छठे दृश्य में भटार्क की माता कमला भटार्क के देशद्रोह के लिए उसकी भर्त्सना करती है। विजया भटार्क के महाबलाधिकृत-पद एवं वीरत्व-व्यंजक व्यक्तित्व से प्रभावित होकर उसके प्रति अनुरक्त हो जाती है। इसी समय मातृगुप्त और मुद्गल के साथ गोविन्दगुप्त का आगमन होता है। वे भटार्क को राजद्रोह के अपराध में बन्दी बनाते हैं। विजया भटार्क का अनुसरण करती हुई स्वेच्छा से बन्दिनी बन जाती है। अन्तिम दृश्य में नायकपत्नीय सभी प्रमुख चरित्रों की उपस्थिति में स्कन्द का राज्याभिषेक होता है। बन्धुवर्मा महाराजपुत्र का आर्य-साम्राज्य के महाबलाधिकृत के रूप में अभिनन्दन करता है। फिर भटार्क, शर्वनाग और विजया राजबन्दी के रूप में प्रस्तुत किये जाते हैं। शर्वनाग सम्राट् स्कन्दगुप्त द्वारा, रामा की राजभक्ति के प्रतिफल के रूप में, क्षमा कर दिये जाने पर घोर आत्मग्लानि का अनुभव करता है और आत्महत्या करना चाहता है। राजमाता देवकी की प्रेरणा से स्कन्द उसे अन्तर्वेद का विषयपति नियत करता है। भटार्क विवशता में अपना अपराध स्वीकार कर लेता है। यही विजया यह घोषणा करती है कि उसने भटार्क का वरण किया है। स्कन्द उसके इस अप्रत्याशित आचरण से स्तम्भित रह जाता है और उसे आत्यन्तिक व्यथा का अनुभव होता है, जो देवसेना से छिपा नहीं रहता। राजमाता की मंगल-कामना के अनुसार सभी राजबन्दियों को क्षमा कर दिया जाता है।

यह समूचा एक आन्तरिक समस्याओं के सामयिक शमन के साथ नायक-पक्ष

का उत्थान प्रस्तुत करता है। पद्म और प्रतिपद्म—दोनों की सघनता और क्रियाशीलता बढ़ती है। अनन्तदेवी के दल में शर्वनाग जुड़कर उसे कुछ देर के लिए और शक्तिशाली बना देता है। अन्तःशुद्धि होने पर जब वह नायक का पद्मधर बनने का सकल्प ले लेता है, तो उसका स्थान विजया ले लेती है, जो उसकी अपेक्षा कहीं अधिक उग्र और सशक्त व्यक्तित्व की स्वामिनी है। नायक-पद्म विशेष त्वरा के साथ इसमें संघर्ष होता है। मालव का प्रत्यर्पण एवं स्कन्द का राज्याभिषेक इसके प्रमुख घटक हैं। बन्धुवर्मा के साथ महाराजपुत्र गोविन्दगुप्त भी इस समय पद्म-गठन में प्रमुख भूमिका निभाते हैं। प्रतिपद्म का कुचक्र विफल होता है और लगता है कि अब आन्तरिक प्रतिरोध निःशेष हो जायगा, किन्तु स्कन्द की देवोपम उदारता और राजमाता देवकी स्वामाविक उदात्तता के कारण उसके प्रमुख सूत्रधार थोड़ी मानहानि के साथ यथावत् बने रह जाते हैं। यदि अनन्तदेवी और मटाकं इस समय पगु बना दिये गये होते, तो भीतरी षड्यन्त्रों की रीढ़ टूट जाती, किन्तु उन्हें अपमानित करके मुक्त कर देना वस्तुतः और अधिक गूढ़ तथा उग्र विरोध को आमंत्रित करना है। चोट खाये हुए क्रोधान्ध महासर्प के सदृश वे आगे चलकर भयानक प्रतिशोध लेने का प्रचण्ड उपक्रम करते हैं। नाटककार का अभीष्ट भी यही है। उसे नायक के व्यक्तित्व को उमारना है, जिसके लिए भीषणतम परिस्थितियाँ चाहिए ही। विजया का प्रतिपद्मीय हो जाने की घोषणा करना इसी भयावह भविष्य की ओर संकेत करता है।

वैयक्तिक अन्तर्द्वन्द्व को भी यही से एक निश्चित दिशा मिलती है। स्कन्द अब मानसिक रूप से अपने को एकाकी अनुभव करता है और दुःसह मनोव्यथा से भीतर ही भीतर विजडित हो जाता है। दूसरी ओर हृदय के देवालय के निगूढतमकच में उसे जाने कब से देवता के रूप में प्रतिष्ठित किये रहने वाली देवसेना भी विजया के परिवर्तन के सन्दर्भ में स्कन्द की विकलता लक्षित करके अपने को पदच्युत और अस्वीकृत मान लेती है। स्कन्द और देवसेना—दोनों ही मर्माहत होते हैं और भीतर से टूट जाते हैं। यह स्थिति पाश्चात्य 'क्राइसिस' जैसी है। इसके पूर्व विजया का मटाकं की ओर अग्रसर होना 'इन्सीडेंट' की अवस्था है, जिसके परिणामस्वरूप यह 'क्राइसिस' उत्पन्न हो गयी है। अन्तर्द्वन्द्व के विचार से वास्तविक ट्रेजेडी यही घटित हो जाती है। समापन में तो तदाश्रयी शील-निर्वाह भर है।

पूरे अंक में प्रयत्न नामक कार्यावस्था है, जिसका आरम्भ पहले अंक के अन्तिम दो दृश्यों में हो चुका है। यह प्रयत्नशीलता दोनों ही पक्षों में देखी जा सकती है—इस विशेषता के साथ कि जहाँ नायक-पद्म विजयी एवं एकान्वित होता दिखाया गया है, वहाँ विपद्म की विफलता के साथ उसके उग्रतर प्रयत्न का द्वार खोल दिया गया है। नायक-पद्म की प्रयत्नशीलता प्रकटतः आन्तरिक कलह से सम्बन्ध है, किन्तु उसके उद्देश्य की व्यापकता उसे बाह्य संघर्ष से भी जोड़े रहती है। अवन्ती का मगध-

साम्राज्य में विलय और स्कन्द का राज्याभिषेक जहाँ राष्ट्रशक्ति के आन्तरिक विखराव की समाप्ति की घोषणा करते हैं, वहाँ, उसी के साथ, वे विदेशी आक्रमकों को मुह तोड़ उत्तर देने की तत्परता भी संकेतित करते हैं अथवा यो कहा जाए कि यह सारा आन्तरिक संगठन उसी महा-रण की राष्ट्रीय तैयारी के रूप में है जो आर्य सम्राट् और विदेशी आक्रमकों के बीच होने वाला है और अनन्त देवी का अब तक का सारा छल-बल पारिवारिक स्तर के विघ्नो के रूप में है। आगे चलकर जब यह भीतरी दल विदेशियों से दुरमिसन्धि कर लेता है, तो वह प्रतिपक्ष की प्रमुख भूमिका में आ जाता है और तब यह छल-बल गृह-कलह न रहकर, देशद्रोह बन जाता है। अस्तु, यह अंक प्रयत्न-कार्यावस्था का है।

अंक के अन्तिम दृश्य में प्राप्याशा का क्षीण आभास मिलता है। नायक-पक्ष संगठित होता है और विरोधियों का पराभव होता है, किन्तु जहाँ स्कन्द आदि अपने संघर्षदक्षता के अभियान में सफल होने के कारण उदार और कुछ निश्चित हो गये हैं, वहाँ भटार्क आदि पराभूत होने पर भी कुछ कर गुजरने की मानसिक तैयारी कर रहे हैं। आगे उनकी यह मानसिक तैयारी उग्र रूप में प्रकट होती है और नायक-पक्ष को उससे टकराना पड़ता है। अतएव यहाँ प्राप्याशा का आभास भर है, वास्तविक प्राप्याशा नहीं। सच तो यह है कि प्रस्तुत नाटक में संघर्ष के अत्यधिक आरोहावरोह पूर्ण होने के कारण प्रयत्नावस्था व्यापक हो गयी है और उसने प्राप्याशा को अपने क़ोड में छिपा लिया है। अर्थ प्रकृति की दृष्टि से इसमें 'बिन्दु' की अवस्थिति मानो जा सकती है। मुख्य कथा को आगे बढ़ाती हुई व उससे जुड़ती हुई प्रासंगिक कथा इसमें बराबर चलती रहती है और अन्ततः उसी में लीन हो जाती है। कार्यावस्था और अर्थ प्रकृति की गति के अनुरूप ही सन्धि भी इस अंक में दूसरे सोपान पर है। प्रथमांक के अन्त में आरब्ध प्रतिमुख सन्धि इस अंक में विद्यमान है। मुख सन्धि में प्रकट बीज इसमें लक्ष्य या अलक्ष्य रूप में विकसित होता रहता है। मगध के आन्तरिक षडयन्त्र की सक्रियता और उसकी विफलता, मालव-समपूरण के प्रसंग में जयमाला का वैमत्य और अन्ततः साहमत्य आदि राष्ट्र-गौरव-रक्षण के बीज को विकसित करने वाली घटनायें हैं जो इस अंक के अन्त में उसे एक प्रभावशाली रूपाकार प्रदान कर देती हैं।

तृतीय अंक संघर्ष की चरम सीमा प्रस्तुत करता है। अंक के आरम्भ में प्रपञ्च-बुद्धि कृतज्ञताभिमुख भटार्क को पुन कृतघ्न कुचक्रो की ओर ले जाने में सफल होता है। विजया मन ही मन देवसेना के प्रति ईर्ष्या व द्वेष से भरी हुई है। प्रपञ्च बुद्धि उसके विद्वेष का लाभ उठाकर उसे देवसेना को बलि के लिए श्मशान तक बहाने से लाने को कहता है। भटार्क मनसा यह न चाहते हुए भी अपने कुकर्म के नागपाश में जकड़ जाने के कारण इसका विरोध नहीं कर पाता। मातृगुप्त छिपकर उनकी बात सुन लेता है।

दूसरे दृश्य में प्रपञ्चबुद्धि की दुर्योजना विफल होती है। देवसेना का प्रेम प्रथम और अन्तिम बार यहाँ स्कन्द के आलिङ्गन में प्रकट होता है। तीसरे दृश्य में अनन्तदेवी व मटार्क की हूणों से दुरमिसन्धि पुष्ट होती है। हूण पुरगुप्त को सम्राट बनाने में सहायक होने का वचन देते हैं और मटार्क युद्ध में साम्राज्य-पञ्च के साथ विश्वासघात करके उन्हें सहयोग देने का प्रमाण-पत्र देता है। प्रपञ्चबुद्धि समाप्त हो चुका है। पुरगुप्त अनन्तदेवी के आगे कुछ भी नहीं कह पाता और कादम्ब में डूबा रहता है। विजया उसका मनोरजन करती है। चौथा दृश्य सूचनापरक है। भीम वर्मा व देवसेना के वार्तालाप से ज्ञात होता है किशको की पराजय हो चुकी है और महाराजपुत्र के वीर गति को प्राप्त होने के कारण उनके स्थान पर बन्धुवर्मा को गुप्त-साम्राज्य का महाबलाधिकृत बनाया गया है। यह भी सूचना मिलती है कि काश्मीर अब गुप्त-साम्राज्य के अन्तर्गत हो गया है और सम्राट ने देवसेना बचाने के पुरस्कार-स्वरूप मातृगुप्त को वहाँ का शासक बना दिया है। पाँचवाँ दृश्य रणक्षेत्र का है। बन्धुवर्मा हठ पूर्वक स्कन्द को कुमा के रणक्षेत्र की ओर भेजकर गान्धार की घाटी में हूणों का सामना करता है। हूण हारकर भागते हैं। बन्धुवर्मा वीरगति को प्राप्त होता है। अन्तिम दृश्य में स्कन्द कुमा के रणक्षेत्र में ऊँची पहाड़ी पर स्थित हूणों को विकट युद्ध में पराजित करके नदी के दूसरे तट पर स्थित हूणों एवं मटार्क-संचालित मागधी सेना के प्रतिरोध के लिए अपने सैनिकों के साथ नदी पार करने लगता है, किन्तु इसी समय मटार्क कुमा का बन्ध काट देता है और सेनासहित स्कन्द जल की बाढ में बह जाता है।

यह अक नाटकीय सक्रियता की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण है। आन्तरिक विद्वेष के स्तर पर मटार्क की सहमति से और विजया के सहयोग से प्रपञ्चबुद्धि द्वारा देवसेना की बलि का कुचक्र रचा जाता है, जिसमें विफल होकर वह विनाश को प्राप्त होता है। अब अन्तर्वर्ती विरोधी दल हूणों से दुरमिसन्धि करता है, जिसके फलस्वरूप नायक का प्रयत्न सफल होकर भी निष्फल हो जाता है। प्रतिपक्ष का कूटचक्र यहाँ अपने सघनतम रूप में प्रकट होता है। नायक-पक्ष अक के अन्त तक भयावह रूप से छिन्न-भिन्न हो जाता है। गोविन्द गुप्त तथा बन्धु वर्मा युद्ध में काम आ चुके हैं और सारी आशाओं का एकमात्र केन्द्र स्कन्द भी बाढ में विलीन हो जाता है। यह आकस्मिक उपप्लव हृदय पर गहरा आघात करता है और सशय व निराशा की एक तेज लहर मन-प्राण पर छा जाती है। भारतीय दृष्टि से यहाँ प्राप्त्याशा तथा नियताप्ति कार्या-वस्थाएँ होनी चाहिए थी, किन्तु प्रसाद ने उनके स्थान पर पाश्चात्य चरम सीमा-क्राइसिस का विनियोजन किया है जो प्रस्तुत कथानक की अपेक्षा के सर्वथा अनुरूप है। अक के अन्त में हूणों की पराजय में प्राप्त्याशा की एक तेज किरण कौधती है, किन्तु दूसरे ही क्षण घटाटोप अन्धकार में सब कुछ डूब जाता है। प्रसाद वस्तुतः 'सघर्ष की अवस्था के बाद, उसी की परम्परा में' 'निगति' की अवतारणा करना चाहते हैं अतएव वास्तविक

प्राप्त्याशा के लिए यहाँ गुन्जाइश ही नहीं है। इसीलिए अक की समाप्ति चरम विपत्ति में होती है।

विरोध-प्रधान नाटकों में जब तक विपत्ति अपनी चरम सीमा पर नहीं पहुँचती तब तक नायक के व्यक्तित्व का सर्वातिशायी अभ्युदय प्रमाणित नहीं किया जा सकेगा। नाटककार इस मनोवैज्ञानिक तथ्य से सुपरिचित है, अतएव वह प्राप्त्याशा व नियताप्ति की पारम्परिकता का मोह त्यागकर प्रतिपक्ष को उभारता है। वैयक्तिक सन्दर्भों में भी वह यहाँ सशय की व्याप्ति चित्रित करता है। एक अप्रत्याशित एवं भयानक स्थिति में जब देवसेना का मनोभाव स्कन्द पर अकस्मात् खुल जाता है, तो विजया की प्रवचना से दुखी स्कन्द उसकी ओर अभिमुख होता है जिसकी अभिव्यक्ति मातृगुप्त को काश्मीर का शासक बनाने के रूप में होती है। किन्तु अब देवसेना का स्वाभिमान उसे इस ओर आगे बढ़ने से रोक देता है। वह मन ही मन स्कन्द से विरत होने का सकल्प कर लेती है। यह कठोर सकल्प लेने में उसे अपने से कितना झूझना पड़ा है, प्रसाद ने इसे बड़े सन्निहित किन्तु मर्मवेधी प्रसंगों में संकेतित किया है।

देवसेना के विजया, जयमाला और सखियों से वार्तालाप इस मनोद्वन्द्व और कष्टों को बड़ी मर्मिकता से रूपायित करते हैं। देवसेना अब बिखर गई है, भीतर से खण्डित हो गयी है, फिर भी वह दृढ़ता की मुद्रा अपनाने के लिए विवश है। स्कन्द विजया के अकल्पनीय परिवर्तन के कारण पहले से ही टूटा हुआ था, देवसेना की हत्या के कुचक्र में उसकी प्रमुख भूमिका पाकर उसे जीवन से विरक्ति सी हो जाती है। वह दूटे मन से कदाचित् विचार पूर्वक देवसेना की ओर अग्रसर होना आरम्भ करता है, किन्तु इसी समय उस पर विपत्ति के पहाड़ टूट पड़ते हैं और सारा कुछ एक विराट सशय के निविड अन्धकार में खो जाता है। भटार्क का विश्वासघात प्रत्यक्ष होने पर भी स्कन्द का उसके विरुद्ध निर्णय न ले सकना इसी सशय की असह्य मनोदशा का परिचायक है।

इस अक में यह सशय इतना व्यापक है कि प्रतिपक्ष भी एकबार इससे ग्रस्त होता है। भटार्क की क्षणिक आत्मग्लानि, प्रपञ्चबुद्धि की आरम्भिक किंकर्तव्यविमूढ़ता, बार-बार असफल होने के कारण हूणों की उद्विग्नता, हूणों की घमकी पर भटार्क की व्याकुलता, हूणों से दुरभि-सन्धि के प्रसंग में पुरगुप्त की कसमसाहट, अपनी रुचि के प्रतिकूल विजया द्वारा पुरगुप्त का मनोरजन प्रतिपक्ष की सशयग्रस्त मनः स्थिति प्रस्तुत करने वाले स्थल हैं। किन्तु, जैसा कि पहले कहा जा चुका है, यह अक प्रतिपक्ष के उत्कर्ष का है, अतएव वह अधिक देर इस डावाँडोल स्थिति में नहीं रहने पाता। नायक-पक्ष पर यह कुहरा काफी घना है, इससे उसके शीघ्र उबरने की सम्भावना नहीं—किसी-किसी प्रसंग में तो बिल्कुल नहीं। देवसेना और स्कन्द के अतिरिक्त अन्य पक्षीय-चरित्र भी चिन्ता और सन्देह से बिचे हुए हैं। भटार्क के देशद्रोह पर राजसैनिक

का विचोम, चक्रपालित का भटार्क के प्रति निष्फल आक्रोश, बन्धु वर्मा का अन्तिम समय भीम व देवसेन के विषय में विचारोद्वेग ऐसे ही मानसिक परिवेश की सूचना देते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि इस अंक में सामूहिक और वैयक्तिक—दोनों ही स्तरों पर 'क्राइसिस' का सुन्दर निर्वाह हो सका है।

चतुर्थ अंक घटनात्मक सक्रियता एवं तीव्र चारित्रिक अवरोह की स्थिति अंकित करता है। आरम्भ में ही प्रतिपक्ष के विघटन का आभास मिलने लगता है। विजया भटार्क को लेकर अनन्तदेवी के प्रति असह्य ईर्ष्या व रोष से भरी हुई है। उसे विलास-जर्जर पुरगुप्त नहीं, भटार्क चाहिये जिसे अनन्तदेवी ने अपनी मुट्ठी में बन्द कर रखा है। वह अनन्तदेवी को धमकी देती है और बदले में अपमानित होकर अपने को एकाकी व लक्ष्यहीन अनुभव करने लगती है। उसे अपने दम व अविवेकपूर्ण कृत्यों के लिए चरित्रिक आत्मग्लानि होती है। शर्वनाग उसे राष्ट्र सेवा की प्रेरणा देता है। दूसरे दृश्य में भटार्क से स्कन्द की दुर्गति का संकेत पाते ही दुःखाघात से राजमाता देवकी की मृत्यु हो जाती है। कमला द्वारा मर्त्यना किये जाने पर भटार्क की चित्त शुद्धि होती है और वह शस्त्र त्यागकर संघर्ष से विरत होने की प्रतिज्ञा करता है। तीसरे दृश्य में मातृगुप्त दुहरे आघात के कारण विषण्ण होता है। एक ओर उसकी प्रणय-प्रतिभा मालिनी वेश्या के रूप में सामने आकर उसके हृदय को मर्महत कर देती है, दूसरी ओर उसे चर से समाचार मिलता है कि हूण पचनद पर अधिकार करके काश्मीर पर आक्रमण किया चाहते हैं और स्कन्द के विषय में कुछ भी पता नहीं चला है। वह काश्मीर से बिदा ले लेता है।

चौथे व पाचवें दृश्यों में ब्राह्मण-बौद्ध संघर्ष की समस्या और उसका समाधान प्रस्तुत किया गया है। पहले दृश्य में देश व धर्म की दुरवस्था पर बातें करते हुए धातुसेन व प्रख्यातकीर्ति को मित्रों से इस संघर्ष की सूचना मिलती है। अगले दृश्य में बिहार के समीप चतुष्पथ पर बलि के लिए कटिबद्ध ब्राह्मण-वर्ग और उसके विरोध के लिये कृतसंकल्प बौद्ध जनता में कटुता-पूर्ण बहस होती है। ब्राह्मण बौद्धों को राष्ट्रद्रोही व नास्तिक कहते हैं और बौद्ध ब्राह्मणों को दम्भी, हिंसक और धर्मच्युत बताते हैं। धातुसेन के समझाने पर भी जब ब्राह्मण बलि देने के निश्चय पर अडिग रहते हैं तो प्रख्यातकीर्ति पशुओं के स्थान पर अपनी बलि प्रस्तावित करता है और प्रहार के लिए सिर झुका लेता है। ब्राह्मण उसकी धर्मनिष्ठा से प्रभावित होकर बलि का विचार त्याग देते हैं। छठे दृश्य में नायक-पद निराशा और दुःखातिरेक के कारण विचिन्त और दिडमुढ़ दिखाया गया है। विजय-शिखर पर चढ़ते-चढ़ते अप्रत्याशित रूप से पराजय के गर्त में गिरने के कारण चक्रपालित, बन्धु वर्मा जैसे परम वीर बन्धु के निधन के कारण भीम और मालिनी के प्रवचन व देशदुर्दशा के कारण मातृगुप्त सब पागल, लूटे गये से, अनाथ और आश्रयहीन हो गये हैं। विजया की प्रेरणा और धातुसेन के पत्र से मातृगुप्त सचेष्ट होता है और सब उसका अनुवर्तन करते हैं।

अन्तिम दृश्य में हताश, विरक्त और विषण्ण स्कन्द को भटार्क की माँ कमला पुनर्संगठन के लिए प्रेरित और प्रोत्साहित करती है। देवसेना की पुकार उसे तत्क्षण सक्रिय एवं कर्तव्याभिमुख बना देती है। इस प्रकार यह एक विघटन की स्थिति प्रस्तुत करता है। नायक-पक्ष पहले ही बिखर चुका है, यहाँ उस बिखराव की वैयक्तिक कश्या देखी जा सकती है। चक्रपालित, भीम, बर्मा, मातृगुप्त, शर्वनाग, रामा और कथानायक स्कन्द—सभी विपत्ति और अप्रत्याशित स्थितियों के प्रहार से विजडित हो गये हैं। वस्तुतः ये सारे ही चरित्र नायक रूपी धुरी से जुड़े थे, अतः इसके हटने से ही ये सभी अकेले और असहाय लगने लगते हैं। जिस तेजी के साथ स्कन्द के राज्याधिरोहण में ये सब संगठित हो गये थे, उसी तेजी से स्कन्द के टूटने ही ये सभी खण्डित हो जाते हैं। आन्तरिक प्रतिपक्ष का भी विघटन इसी त्वरा से होता है। विजया का अनन्त देवी के प्रसंग में मोहभंग हो चुका है, अतः वह भटके के साथ उससे अलग हो जाती है। भटार्क का मन बदल गया है और उसे अपने कुकृत्यों के लिए सच्ची और स्थायी आत्मग्लानि का अनुभव हो रहा है। अनन्तदेवी अब निपट अकेली पड़ गयी है, उसके साथ केवल उसका अशक्त अहंकार बच रहा है। स्पष्ट है कि उसके दिल का यह बिखराव पूर्ण तथा अन्तिम है। वास्तविकता यह है कि पक्ष-प्रतिपक्ष दोनों ही पिछले एक में अपनी समग्र संगठित शक्ति आजमा चुके हैं और प्रस्तुत एक शक्तिपरीक्षण की उनकी अवसादभरी परिणति व थकन को उपस्थापित करता है। यह अवरोह वैयक्तिक सन्दर्भों में भी उतना ही वास्तविक है। विजया एक ओर भटार्क के लिए अशक्ति है, दूसरी ओर उसे देवसेना व स्कन्द के प्रति अपनी दुर्मावना के लिए पछतावा है। यह मानो अपनी इस दशा से परित्राण पाने के लिए हो राष्ट्रोद्बोधन के कर्मक्षेत्र में उतरती है। यह उसकी अन्तः-रात्मा की पुकार नहीं, वरन् सोच-विचार के बाद लिया गया निर्णय है। वह महत्वा-काँक्षिणी है, उसे नेपथ्य में रहना प्रिय नहीं। एक जुआ वह खेल चुकी है। उसमें उसे विफलता मिली तो क्या हुआ, एक दाव और सही और कदाचित् यह ऐसा दाव है जिसमें हर हाल में कुछ न कुछ महत्वपूर्ण मिलने की सम्भावना है। अस्तु, उसकी यह सक्रियता उसके अवसाद का एक मुखौटा कही जा सकती है।

स्कन्द विजया से विरक्त हो चुका है। उसे अपने व्यापक उद्देश्य की विफलता के दुःख ने अभिभूत कर लिया है। देवसेना के प्रति वह एक भावनामय कर्तव्य का अनुभव तो करता है, किन्तु उसमें आग्रह और आवेग नहीं है। यह बहुत कुछ निर्णायक संघर्ष से उसकी विफलता का भी परिणाम है। किन्तु उसमें आग्रह और आवेग नहीं है। यह बहुत कुछ निर्णायक संघर्ष में उसकी विफलता का भी परिणाम है। सफल होने पर कदाचित् वह देवसेना के प्रति विशेष आग्रहपूर्ण हो उठता है। देवकी की मृत्यु की सूचना उसकी वैयक्तिक विषण्णता को और बढ़ा देती है। मातृगुप्त मालिनी की प्रवचना के कारण वैयक्तिकता से उपरत हो गया है। अनन्तदेवी भटार्क को खो चुकी है, जिसके

प्रति उसके भीतर कही अतृप्तिमयी लालसा छिपी हुई थी। राजमाता देवकी की तो मानसिक आघात के कारण जीवन-लीला ही समाप्त हो जाती है।

इस प्रकार यह अक अवरोह का व्यापक वातावरण प्रस्तुत करता है। इसे पाश्चात्य दु खान्त नाटको की। निगति (Denouement) के रूप में देखा जा सकता है। भारतीय विचार से इसमें नियताप्ति-कार्यावस्था होनी चाहिए, किन्तु प्रसाद ने पिछले अक की 'क्राइसिस' की ही परम्परा में यहाँ 'डिनोमा' की स्थिति अंकित की है और 'नियताप्ति' को अन्तिम अक में वहाँ उभारा है जहाँ भटार्क स्कन्द की प्रेरणा से, आत्महत्या न करके राष्ट्रोद्धार के लिए सकल्पित होता है। यो, नियताप्ति का आभास अवश्य यहाँ है, क्योंकि ब्राह्मण-बौद्ध-विद्वेष की इतिश्री हो जाने के कारण राष्ट्र के गुप्त शत्रुओं की भूमिका समाप्त हो गयी है और धातुसेन की प्रेरणा से मातृगुप्त एवं कमला की प्रेरणा से स्कन्द कर्मभूमि में पुनः उतरने को तैयार हो गये हैं।

राष्ट्र-चेतना के इन कुछ लक्षणों में कार्य सद्धि अथवा फलप्राप्ति की सम्भावना को निश्चय ही पुनर्जावन मिलता है। फिर भी समय दृष्टि से यहाँ 'निगति' की ही प्रधानता है। 'निगति' की स्थिति में भी एक पक्ष के पतन के साथ दूसरा पक्ष उभरता ही है, किन्तु उसमें प्रतिपक्ष का उत्थान होता है जबकि नियताप्ति में सत्पक्ष अथवा नायक पक्ष प्रबलतर होकर सिद्ध की ओर अग्रसर होता है। प्रसाद ने पूरे अक में निगति को प्रमुखता देते हुए नियताप्तिवत् समापन दिया है। इसे उनकी समन्वयबुद्धि का निदर्शन मान सकते हैं। सन्धियों की दृष्टि से इसमें 'गर्म' की समाप्ति और 'विमर्श' का आरम्भ होता है। विमर्श-सन्धि में 'गर्म' की अपेक्षा 'बीज' का अधिक विस्तार होना चाहिए। अन्तिम दो दृश्यों में यह विस्तार देखा जा सकता है। अन्त-द्वन्द्व और बाह्य-सघर्ष की भी नवीन भूमिका यहाँ विद्यमान है, जो अन्तिम अक में चरितार्थ होती है। अर्थप्रकृतियों में कार्य का आभास माना जा सकता है, यद्यपि उसका पास्तविक रूप अन्तिम अक में भटार्क के नायकपक्षीय बन जाने पर उभरता है।

अन्तिम अक पिछले दो अकों की द्विपद्धतीय परम्परा को आगे बढ़ाता हुआ समग्र कथानक को दुहरा समापन देता है। आरम्भ में मुद्गल से सूचना मिलती है कि अनन्तदेवी ने पुरगुप्त के साथ हूणों से सन्धि कर ली है और इधर चक्र, भीम और मातृगुप्त सम्राट् को खोज रहे हैं। परादत्त देवसेना को संरक्षण देता हुआ देवकी की समाधि पर देवकुलिक का सा जीवन व्यतीत कर रहा है। जयमाला सती हाँ चुकी है। विजया मुद्गल से स्कन्द का पता लेकर एक बार पुनः अपने रूप तथा ऐश्वर्य के बल पर महादेवी बनने का स्वप्न देखने लगती है। दूसरे दृश्य में परादत्त देवसेना की मर्यादा की रक्षा करता हुआ घायल तथा वीरगति प्राप्त सैनिकों के अनाथ बालकों के पोषणार्थ लिए भीख मागता है और सम्पन्न देशवासियों की कृपणता व विलासिता से क्षुब्ध होता है। देवकी की समाधि पर स्कन्द देशसेना के उसके तथा परादत्त के विषय में जानकर दुखी होता है। वह देवसेना से जीवन-सहचरी बनने का अनुरोध

करता है, किन्तु देवसेना अपने स्वामिमान एवं उसके महत्व की रक्षा करती हुई विनम्रतापूर्वक अस्वीकार कर देती है। स्कन्द आजीवन कौमार-व्रत की प्रतीक्षा करता है। इसी समय विजया उससे प्रणय-याचना करती हुई उसे अपने यौवन-विलास एवं राष्ट्रोद्धार के निमित्त अपने रत्नगृह का प्रलोभन देती है। स्कन्द उसकी भर्त्सना करता है ठीक इसी समय स्कन्द के दर्शन की इच्छा से आया हुआ भटार्क भी उसकी निर्लज्जता पर उसे धिक्कारता है। विजया सब ओर से हताश और अपमानित होकर आत्महत्या कर लेती है। भटार्क भी आत्महत्या करना चाहता है, किन्तु स्कन्द उसे जन्म-भूमि की रक्षा के लिए जीवित रहने को कहता है। विजया के शव के लिए भूमि खोदते समय उसका रत्नगृह प्रकट हो जाता है, जिसे भटार्क सेना-संकलन में लगाने का निश्चय करता है।

तीसरे दृश्य में देशसेवा के लिए भीख मांगते समय पण्डित को स्कन्द तथा भटार्क, मातृगुप्त, भीम चक्रपालित, शर्वनाग आदि मिल जाते हैं और नायक-पक्ष पुनर्संगठित हो जाता है। चौथे दृश्य में अन्तर्देवी व हूणों को बौद्ध-संघ का देशद्रोहपूर्ण सहयोग न मिलने पर वे नवीन महास्थविर प्रख्यातकीर्तियों की हत्या करना चाहते हैं, किन्तु इसी समय धातुसेन अपने सैनिकों के साथ आकर सभी क्रुचक्रियों को बन्दी बना लेता है। पाँचवें दृश्य में स्कन्द के साथ हूणों का अन्तिम युद्ध होता है, जिसमें हूण हारते हैं और उनका सेनापति खिगिल घायल होकर बन्दी होता है। अनन्तदेवी व पुरगुप्त चमायाचना करते हैं। स्कन्द युद्ध भूमि में ही रक्त का टीका लगाकर पुरगुप्त के यौवराज्य की घोषणा करता है और हूण-सेनापति को सिन्धु के इस पार के पवित्र देश में फिर कभी न आने की चेतावनी देकर मुक्त कर देता है। अन्तिम दृश्य में देवसेना स्कन्द से विदा मांगती है। हतभाग्य, क्षत-व्रज और भग्नहृदय स्कन्द उसे रोकना चाहते हुए भी नहीं रोक पाता। गहन अनुराग और गहनतर त्याग की दिव्य प्रतिभा देवसेना के लिए स्कन्द उसके इस जीवन का देवता और उस जीवन का प्राप्य बनकर रह जाता है। उसका राष्ट्र-रक्षण एवं साम्राज्य-व्यवस्थापन का संकल्प तो पूरा होता है, किन्तु उसके निजी स्वप्नों का दर्पण टूट जाता है। वह पूर्ण सिद्ध भी होता है और नितान्त असिद्ध भी। सिद्धि भारतीय परम्परा की है। असिद्धि पाश्चात्य परम्परायुद्धभूमि में पुरगुप्त का रक्त-तिलक से राज्याविषेक फलागम-कार्यावस्था एवं कार्य-अर्थप्रकृति की चरितार्थता का उद्योतक है।

प्रथम और अन्तिम दृश्यों को छोड़कर पूरा एक चिप्प एवं सघो गति से इसी प्रकर्षबिन्दु की ओर बढ़ता है। दूसरे दृश्य में भटार्क का स्कन्द की प्रेरणा से आत्महत्या न करके राष्ट्ररक्षण के लिए समर्पित एवं संकल्पित होना नियतापि-कार्यावस्था का वाचक है और यहीं से निर्वहण-सन्धि भी आरम्भ हो जाती है। विजया मर चुकी है, बौद्ध-संघ राष्ट्रद्रोही क्रुचक्रों से अपने को अलग कर चुका है, अनन्तदेवी और पुरगुप्त बन्दी बना लिये जाते हैं पाँचवें दृश्य में अन्तिम और मुख्य शत्रु हूण भी निरस्त हो जाते हैं और नायक पक्ष का सिद्धि-क्षण उपस्थित हो जाता है। भारतीय दृष्टि से यह

फलागम अथवा कार्य की स्थिति है। विदेशी आक्रामक पूर्णतः परास्त किये जा चुके हैं और अन्तर्विद्रोह की समाप्ति हो चुकी है। कौटुम्बिक कलह निर्मूल हो चुका है क्योंकि जिस स्वार्थ को लेकर कुचक्र रचे जा रहे थे, उसे स्कन्द अपनी सहज उदारता और विरागशील मनोवृत्ति के कारण स्वयं पूरा कर देता है। नायक को फल की प्राप्ति यहाँ साम्राज्य के रूप में नहीं, अपने सत्संकल्प की पूर्ति एवं तज्जन्य आत्मतोष के रूप में होती है। उसकी इस महनीय सफलता के ठीक विपरीत उसे वैयक्तिक सन्दर्भ में आत्यन्तिक विफलता मिलती है। विजया की ओर से मन फिर जाने पर वह देवसेना की ओर अग्रसर होता है। उसके इस प्रत्यावर्तन में कर्तव्यबुद्धि की प्रेरणा होते हुए भी निष्ठा और भावना की कमी नहीं है। सच तो यह है कि उसके इस मनोनिवेश में अपेक्षाकृत अधिक समूचापन एवं निर्भरता है। विजया की ओर वह जब आकर्षित हुआ था, तब वह एक महान् सकल्प की पूर्ति के लिए कर्मरत था और पूरे देश की आँखें उसकी ओर लगी हुई थी। उस आकर्षण में जितनी एकमुखी त्वरा थी, उसके भीतर उसकी विफलता सहने के लिए उससे कहीं अधिक आत्मशक्ति थी, अतएव वैसा अप्रत्याशित आघात पाकर भी उसकी गति कुठित नहीं हो सकी थी। देवसेना की ओर वह अपना थका-हारा और आश्रय-कामी मन लेकर अग्रसर होता है।

वह अकेला है, साम्राज्य के दायित्व से मुक्त हो चुका है और निरन्तर युद्ध-रत रहने के कारण क्षत-वर्जित है। उसकी इस अग्रसरता में उपलब्धि का भाव न होकर समर्पणशीलता ही अधिक है। विजया को उसने पाना चाहा था, देवसेना को वह समर्पित होना चाहता है। दोनों में उसे विफलता मिली। पहला दुःख वह सह ले गया था, किन्तु यह अन्तिम आघात उसके लिए असहनीय है, भर्मान्तक है। उसके जीवन की 'ट्रैजेडी' का यह चरम क्षण है, जिसे सर्वनाश-कैटेस्ट्रोफी—कहा जा सकता है। इस ट्रैजेडी का आभास वहाँ मिला था, जहाँ देवसेना विजया के प्रति उसके मनोभाव का परिचय पाकर कुण्ठित हो गयी थी। अब वह घटित हो जाती है। इस प्रकार यह अंग भारतीय एवं पाश्चात्य नाट्य-पद्धतियों का समाहारात्मक रूप प्रस्तुत करता है।

'स्कन्दगुप्त' का कथानक अर्न्तद्वन्द्व और बहिर्द्वन्द्व के दुहरे ताने-बाने से बुना हुआ है, अतएव वह जितना जटिल है, उतना ही रोचक और नाटकोचित भी। यह कहना कठिन है कि इन दोनों में से किसे नाटक का मुख्य कथ्य माना जाए। यदि प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों की कथा-परम्परा में विचार करें तो बहिर्द्वन्द्व की प्रधानता माननी होगी, क्योंकि उनमें वं सांस्कृतिक गरिमा के निदर्शन का लक्ष्य सामने रखकर चले हैं। यह लक्ष्य प्रस्तुत नाटक में भी विद्यमान है और परवर्ती कृति 'चन्द्रगुप्त' को छोड़कर, इसमें यह श्रेष्ठतम रूप में भी सिद्ध हुआ है। स्कन्द के नेतृत्व में सारे आदर्श-चरित्र अखण्ड आर्यावर्त की सांस्कृतिक परिकल्पना से आवित और प्रेरित हैं। राष्ट्रनिष्ठा के साथ वैयक्तिक उदारता, वीरता के साथ उदारता और बुद्धि-वैचित्र्य के साथ विवेकशील

सामंजस्य की जैसी भव्यता इस नाटक में है, अन्यत्र नहीं मिलेगी। यदि स्कन्द, बन्धुवर्मा, गोविन्दगुप्त, पर्णदत्त और चक्रपालित राष्ट्रवीरता के उज्ज्वल वैयक्तिक आदर्श सामने रखते हैं, तो धातुसेन और प्रख्यात-कीर्ति इस देश की आध्यात्मिक गरिमा का सवहन करते हैं। ये वैयक्तिक खण्डचित्र अन्ततः एक विराट् मानचित्र में समाहित होकर उसे दीप्ति देते हैं। यह मानचित्र आर्य-संस्कृति का है, आर्यावर्त का है। अन्तिम विजय का सेहरा भी किसी एक के माथे पर नहीं बाँधा जा सकता, स्कन्द के माथे पर भी नहीं। स्कन्द केन्द्रीय आकर्षण अवश्य है किन्तु बन्धुवर्मा का सर्वस्व त्याग, गोविन्दगुप्त का सतर्क चक्रमण, पर्णदत्त की अटूट निष्ठा और चक्रपालित की निर्विराम तत्परता कदापि उपेक्षणीय नहीं। सत्य तो यह है कि इनके बिना राष्ट्ररक्षण के विराट् आयोजन की सिद्धि संभव नहीं हो पाती। अतः सांस्कृतिक गौरव के निदर्शन की दृष्टि से इस नाटक में, अन्य नाटकों की भाँति, बहिर्द्वन्द्व को प्रधान माना जा सकता है। आधिकारिक और प्रासंगिक—सारा कथानक इससे सम्बद्ध है, इसके आधार पर विकसित होता है, इस केन्द्र में रखकर एकान्वित होता है और इसकी सिद्धि होने पर निष्पन्न होता है।

अर्न्तद्वन्द्व की समस्या शील-वैचित्र्य से जुड़ी हुई है, जिसे इस नाटक का विशिष्ट आकर्षण कहा जा सकता है। अपने इसी गुण के कारण वह नाटक सर्वाधिक प्रशंसित हुआ और स्वयं प्रसाद जी भी कदाचित् इसी कारण इसे अपना सर्वश्रेष्ठ नाटक मानते थे। वे मूलतः कवि थे—भावनामय उदात्त प्रेम के कवि, जो जगती के कण-कण से सजग व्यथाएँ चुनकर अपने हृदय में भर लेना चाहता है और उसे जनरजनकारी कथाओं में ही आनन्द-विह्वल देखने की उदार आकांक्षा रखता है। उनके समग्र साहित्य में व्याप्त जीवन-दर्शन का केन्द्र-बिन्दु करुणा है। कर्मठता, समसता आदि समूहगत बौद्धिक शिक्षाएँ हैं, जिनका समर्थन वे शास्त्र-वचनों के प्रमाण देकर करते रहे हैं। व्यक्ति-रूप में उनके भावनामय अन्तःकरण से जो जीवन-दर्शन स्वतः फूट पड़ा है, वह करुणा का ही है जिसे उन्होंने त्याग, उदारता, सहनशीलता आदि वैविध्यमयी छाया-छवियों में उभारा है। अतएव उनका निजी आदर्श करुणा ही है। कहना न होगा कि यह करुणा का ही प्रस्तुत नाटक की निजी विशेषता है और यही इसके शील-वैचित्र्य का मर्म है।

मुझे कुछ ऐसा लगता है कि जिस प्रकार निराला ने 'राम की शक्ति-पूजा' में राम के व्यक्तित्व में कही अपने को भी उरेह दिया है, उसी प्रकार प्रसाद ने 'स्कन्दगुप्त' में स्कन्द के माध्यम से अपना अन्तर्मन उद्घाटित किया है। अज्ञातशत्रु, जनमेजय, चन्द्रगुप्त—किसी भी नायक का चरित्र उन्होंने इतनी संवेदनशीलता और सावधानी के साथ रूपायित नहीं किया। उसकी एक-एक मुद्रा के प्रति वे जागरूक हैं। विजया का प्रसंग लें। स्कन्द उसके विषय में प्रथम तथा द्वितीय अंकों के अन्त में केवल एक-एक अधूरा वाक्य कहता है और उसकी प्रवृत्ति-निवृत्ति की सारी कथा इतने में ही आरम्भ होकर समाप्त हो जाती है। प्रसाद ने आरम्भ से ही उसका आन्तरिक व्यक्तित्व इतनी सूक्ष्म संवेदना से उभारा

है कि उसे अधिक बोलने की आवश्यकता नहीं। अतः उसके ये दो अधूरे वाक्य, जो किन्हीं असावधान क्षणों में उसके मुख से सहसा और सहज ही व्यक्त हो जाते हैं, इतनी बड़ी घटना के अथ-इति के लिए, कदाचित् कुछ अधिक ही पर्याप्त हैं। बिना गहन तादात्म्य चरित्राकन में इतनी सजीवता असंभव है। यही कथानायक जब अपने बाहुबल से अर्जित व सरक्षित साम्राज्य श्रमजीवी की टोकरी से भी तुच्छ मानकर अनायास दूसरे को दे देता है और स्वयं नितान्त निरवलम्ब, एकाकी बच रहता है तो मर्मवेधी करुणा की गहरी घटा सदा-सदा के लिए मन-मस्तिष्क पर छा जाती है। उसे सौपी गयी धरोहर—उसके असहाय मन की एकमात्र अवलम्ब देवमेना को भी उसकी प्रकृति अथवा नाटककार की स्वानुभूतिमयी सवेदना का एकाश मिला है और अन्त में वह भी मूर्तिमती करुणा हो उठी है। इतनी निष्करण करुणा प्रसाद ने किसी को नहीं दी। प्रबन्धकार के अन्तर्तम में निहित यह प्रगीत कदाचित् प्रथम और अन्तिम बार यहाँ अपनी परिपूर्णता में उभरा है। कथानक की यह अन्तर्वर्ती धारा बाह्य प्रवाह के समानान्तर पूरे नाटक में व्यापती रही है—यहाँ तक कि दूसरे प्रमुख चरित्र भी इसकी तीखी छुन्न से नहीं बच सके हैं।

मातृगुप्त जिस नवनीत की पुतली पर अपने हृदय की समूची अनुरक्ति के साथ निष्ठावर था, उसे अन्ततः रूपांजीवा के रूप में पाकर विशोभ-विजडित हो जाता है। अबतक वह उसे पूजता था, उसकी पवित्र स्मृति को कंगाल की निधि की भाँति छिपाये रहा था किन्तु जब उसी ने सोने के लिए नन्दन का अम्लान कुसुम बेच डाला तो मातृ-गुप्त के लिए क्या शेष रह गया। उसे वैयक्तिक सुखों से विरक्ति हो जाती है। वह मालिनी को भूल तो नहीं सकता किन्तु अब वह स्मृति दूसरे प्रकार की होगी जिसमें ज्वाला न होगी, धुँआँ उठेगा और उसकी मूर्ति धुँधली होकर सामने आवेगी। उसकी कल्पना के सुन्दर स्वप्नों का प्रभात हो गया है। विजया गौरवोन्नत, सत्तासम्पन्न स्कन्द को पाना चाहती थी। स्कन्द की विरागशीलता और मालव-समर्पणजनित भ्रान्ति उसे भटार्क की ओर ले जाती है, किन्तु उस पर भी अनन्तदेवी को हावी पाकर वह एक बार पुनः स्कन्द की ओर प्रत्यावर्तित होती है। स्कन्द ने उसे पहले सुख-शर्वरी की सन्ध्या-तारा के समान देखा था, किन्तु जब उसी ने उल्कापिड होकर दिगन्त-दाह करना चाहा और अपनी ओर से उसके सर्वनाश में कुछ भी नहीं उठा रखा तो उसे विजया से विरक्ति हो गयी। हारी हुई मन स्थिति में जब विजया उसे प्रलोभन देकर आकर्षित करने का प्रयास करती है, तो उसकी विरक्ति घृणा बन जाती है और वह उसे विषकारता है। विजया शायद पुनः भटार्क की ओर लौटती और उसे ही लेकर सन्तोष कर लेती, किन्तु उसे इसका अवसर ही नहीं मिल पाता। सब ओर से निराश विजया अपनी उद्दाम लालसामयी महत्वाकांक्षाओं के साथ समाप्त हो जाती है। उसके वैयक्तिक जीवन की विडम्बना कम दारुण नहीं है। साहसशीला अनन्तदेवी का भी मन भीतर ही भीतर भटार्क-लिप्सु था, किन्तु अपने दुष्प्रयोजन की सिद्धि के पहले वह प्रकटतः कुछ भी कहना

करना नहीं चाहती थी। विजया को भटार्क के प्रति अत्यधिक अनुरक्त देखकर कदाचित् उससे विरक्त करने के लिए ही उसने उसे पुरगुप्त के सेवा-विनोद में लगा दिया था। अनुभव-चतुर विजया द्वारा उसका मनोभाव पकड़ लिये जाने एवं निगूढ़ मर्म पर प्रत्यक्ष प्रहार किये जाने पर अपने व्यक्तित्व की सत्तात्मकता बनाये रखने के लिए वह भटार्क का परित्याग कर देती है। इस अवसर पर विजया के प्रति प्रकट किया गया उसका भयकर रोष उसकी विफल-वासना के प्रतिक्रिया-स्वरूप ही है। भटार्क भी परीक्षित, उससे तथा प्रत्यक्षतः विजया से प्रवंचित होता है।

इस प्रकार सामूहिक सिद्धि का यह कथानक वैयक्तिक विफलताओं की कक्षा से श्रोत-श्रोत है। यह व्यापक मनोद्वन्द्व बाह्य-संवर्ष से किसी भी प्रकार कम महत्वपूर्ण नहीं है। स्कन्द और देवसेना पर इस द्वन्द्व का आघात भीषणतम है। दोनों का ही गौरव लना रहता है और दोनों ही पूरी तरह टूट जाते हैं। यह नाटक चरित्र-प्रधान है और इस दृष्टि से इसे दुःखान्त ही कहा जा सकता है। विराग की जमीन से नायक के चरित्र का अकुर फूटा था और उसी में वह पर्यवसित भी होता है। वह कठपुतली जैसा है जो सूत्रधार के सकेत पर सारे कर्मों का निर्वाह करके फिर निष्क्रिय हो जाता है। सामूहिकता के धरातल पर इस नाटक को बहिर्द्वन्द्व-प्रधान भले ही कहा जाये, व्यष्टि के परिप्रेक्ष्य में यह मानसिक उद्वेलन का ही निदर्शन है। व्यापक व्यञ्जना के स्तर पर दोनों की ध्वनि एक हो जाती है और वह है गरिमामयी उदात्तता की ध्वनि जिसमें सुख-दुःख की स्थूल सीमाएँ समाप्त हो जाती हैं और मानवोचित फिर भी अतिमानवीय उच्चता की ही अनुभूति बच रहती है। इस गरिमामयी उदात्ता, मानवीय देवत्व को ही प्रस्तुत नाटक का प्रेषणीय या प्रदेय कहा जा सकता है।

कथानक की इस दुहरी धारा के कारण प्रस्तुत नाटक की रस-व्यञ्जना भी दुहरी-तिहरी है। बाह्य-संवर्ष, जो कि इस नाटक का व्यापक वस्तुविषय है, की दृष्टि से इसमें वीर-रस को अग्री (तथा कथित) मानना होगा। स्कन्द, बन्धुवर्मा, पर्णदत्त, चक्रपालित, गोविन्दगुप्त, मातृगुप्त आदि अनेक उत्साही व कर्मठ चरित्र इसके आश्रयरूप हैं और कुचक्र व राष्ट्रध्वज में लित अनन्तदेवी भटार्क, प्रपञ्चबुद्धि, खिंगिल आदि आलम्बन। कमला, जयमाला, देवसेना, रामा आदि चरित्र सत्पक्षीय बाह्यगत उद्दीपन कहे जा सकते हैं और प्रतिपक्ष के अमानुषिक अत्याचार, कुचक्र एवं क्रूर-कर्म आलम्बनगत उद्दीपन। वीरोत्साह की वैविध्यमयी छवियाँ यहाँ देखी जा सकती हैं। स्कन्द और बन्धुवर्मा जितने बड़े युद्धवीर हैं, उतने ही बड़े त्यागवीर भी। दोनों ही राष्ट्रहित में अपना स्वामित्व हँसते-हँसते दूसरों को सौंप देते हैं और निष्कृति का अनुभव करते हैं। पर्णदत्त में युद्ध-वीरता के साथ सेवा का भी अथक उत्साह है। चक्रपालित, धातुसेन और मातृगुप्त कर्मवीर हैं। गोविन्दगुप्त की कर्मठता आर्य-पंस्कृति की रक्षा के भाव से प्रेरित है, अतः उन्हें धर्मवीर भी कहा जा सकता है। उत्साह के विविध रूपों में युद्धोत्साह वीर-रस का

प्रमुख परिचायक कहा गया है। नायकपक्षीय सभी चरित्र युद्धोत्साही हैं और इसीलिए इस कृति में वीरत्व-व्ययजक उक्तियों की बहुलता है।

यह उत्साह पुरुष-पात्रों में ही नहीं, नारी-पात्रों में भी देखा जा सकता है। युद्ध-वीरता न सही, किन्तु त्याग और सेवा का उत्साह इनमें किसी से भी कम नहीं। देवसेना बन्धुवर्मा के मालव-समर्पण का सोत्साह समर्थन करती है और सैनिकों की सेवा के लिए भी तैयार है। अपने मनोभाव को वह नाटक के अन्तिम अंश में चरितार्थ करके भी दिखाती है। रामा देवकी की रक्षा के लिए अपने प्राणों की बाजी लगा देती है। कमला निराश और साधनहीन स्कन्द को पुनर्जागरण का मंत्र देती है और उसी की घृणा से भटार्क भी रास्ते पर आता है। भटार्क में भी युद्ध-वीरता है, किन्तु कुचक्र एव देशद्रोह का कलुष उसकी दीप्ति को मटमैला कर देता है। विशुद्ध युद्धवीरता बन्धुवर्मा में देखी जा सकती है। वीररस के पक्ष में यह चारित्रिक सत्य महत्वपूर्ण है कि स्कन्द विजया की प्रवचना से मर्माहत हो जाने पर भी युद्ध से विरत नहीं होता। मातृगुप्त में भी यह चारित्रिक विशेषता मिलेगी। देवसेना का भी त्याग व्यापक राष्ट्रभाव से जुड़ा हुआ है। विजया के प्रति स्कन्द की अनुरक्ति प्रकट होते ही देवसेना ने मन ही मन उससे विदा ले ली थी, किन्तु संघर्षों में वह बराबर उसका साथ देती रही। इस प्रकार 'स्कन्दगुप्त' में वीररस की एक व्यापक भाव-भूमि है।

स्कन्द के वीरत्व के साथ उदात्त श्रृंगार की भी मनःस्थिति जुड़ी हुई है। देवसेना के प्रति उसका ममत्व धीरे-धीरे गहराता है और अन्ततः यह मनोभाव एक अनिवर्चनाय करुण-मधुर प्रभाव की सृष्टि कर देता है। समापन में विप्रलम्भ की ही स्थिति है, करुण की नहीं। अधिक से अधिक इसे करुण-विप्रलम्भ कह सकते हैं। श्रृंगार की यह करुणा अपने मनोमय प्रभाव में अन्यतम है। प्रसाद-साहित्य का कोई दूसरा प्रेम-प्रसंग मन को इतने गहरे नहीं पकड़ता। इसकी थोड़ी झलक 'चन्द्रगुप्त' में मालविका के प्रसंग में तथा कल्पिय कहानियों में देखी जा सकती है, किन्तु इस जैसी अविस्मरणीय, हृदय को मथ देने वाली करुण-मधुरता कहीं नहीं मिलेगी। नाटक के अन्य प्रेम-प्रसंग रसाभास उत्पन्न करते हैं। विजया और मालिनी के वृत्त ऐसे ही हैं। उनमें मोहभंग हो जाता है और ग्लानि का अनुभव होता है।

मनोद्वन्द्व के विचार से इस नाटक में शान्तरस की भूमिका प्रमुख ठहरती है। यदि नायक के आत्मगत विचारों को आधार मानकर चलें तो पूरे नाटक में निर्वेद का अन्त निर्भर बहुता हुआ मिलेगा—आरम्भ और अन्त में विशेषकर। प्रसाद के नाटको के लिए यह कोई नई बात नहीं। वे प्रायः सर्वत्र कर्म की दृष्टि से वीर को प्रधानता देकर भो शान्त को समाहारी रस के रूप में प्रतिष्ठित करते रहे हैं, जिसकी प्रेरणा उन्हें शैवागमों की सामरस्यपूर्ण समाधि-साधना से मिली थी। 'स्कन्दगुप्त' में भी शम का वही सर्वातिशायित्व मुखर है। नाटक का उदय ही स्कन्द की विरागशील मनोभूमि में होता

है। मध्यवर्ती घटनाएँ अपने घात-प्रतिघात में इस मूल चरित्र-गुण का सम्पोषण करती रहती हैं। समापन में यह सर्वोपरि हो उठता है और समस्त भावोद्वेग इसमें विलीन हो जाते हैं। प्रसाद का रसानुभूतिविषयक आधार-सिद्धान्त इस प्रकार 'स्कन्दगुप्त' में व्यापक चरितार्थता प्राप्त करता है। इस प्रसंग में व्यक्ति-वैचित्र्य और त्रासद-तत्त्व का भी योगदान कम महत्वपूर्ण नहीं।

अन्य नाटको में रसानुभूति की समस्या इतनी जटिल अथवा सघन नहीं। आश्रय-भेद से उनमें वीर और शान्त की अलग-अलग सिद्धि हो जाती है और फलागम के साथ जुड़ी हुई शमात्मक विश्रान्ति एक विलक्षण मन-स्थिति में नाटक को समापन देती है, जिसे प्रसादीय ही कहा जा सकता है। 'स्कन्दगुप्त' में स्थिति थोड़ी भिन्न है। इसमें नायक एक ही साथ वीर तथा शान्त रसों का आश्रय बना रहता है और परिणति में सफल होकर भी विफल होता है। कहना न होगा कि यह भाव-वैचित्र्य पौर्वात्य-पार्श्वचात्य के समीकरण से जन्मा है। नाट्यवस्तु की दृष्टि से यह वैचित्र्य अन्तिम दृश्य पर आधृत है, जिसके न होने पर वीर को निर्द्वन्द्व रूप से अगौरस कहा जा सकता था, किन्तु प्रसाद को रसानुभूति की यह सपाटता प्रिय नहीं। वे यो भी इसे तोड़ते रहे हैं, फिर यहाँ तो द्वन्द्वात्मक चरित्र-भूमि ही थी। वास्तविकता यह है कि मनोद्वन्द्ववाही कथावस्तु के निर्वहण में नाटककार उतना रसवादी नहीं रहा, जितना कि प्रभाववादी और यही उसके लिए स्वाभाविक भी था। जिस परम्परा को यह चीज है, उसी के अनुरूप इसे प्रस्तुत भी किया गया है।

नायक के व्यक्तित्व से उत्साह, रति और निर्वेद की भावभूमियों को सम्बद्ध करने में प्रसाद की एक प्रयोगशील दृष्टि यह भी हो सकती है कि महाकाव्य या नाटक में अंगी के रूप में शृंगार, वीर और शान्त रसों की एक समाहारात्मक प्रतिभा गड़ी जाये। स्कन्द में ये तीनों ही स्थायी भाव वस्तुतः स्थायी हो गये हैं। वीर-रस को व्याप्ति के आधार पर अंगी मानते हुए भी नायक के व्यक्तित्व में ओत-प्रोत निर्वेद और अनुरक्ति को पृष्ठभूमि में नहीं डाला जा सकता। वास्तविकता तो यह है कि स्कन्द की वीरता उतना प्रभावित नहीं करती, जितना उसकी विरागशीलता और प्रणय-कण्ठा। नाटक का समग्र प्रभाव इन्हीं के रूप में मन पर अमिट छाप छोड़े जाता है। अतएव यदि इस नाटक की रस-व्यञ्जना को त्रिरसात्मक कहा जाए तो अनुचित न होगा। समाहरण शान्त में होता है क्योंकि वह सर्वलयी चरम और परम मन-स्थिति है।

अन्य सहकारी रसों की भी सहज सिद्धि इस नाटक में हुई है। प्रपंचबुद्धि का प्रकरण अद्भुत, भयानक और वीमत्स रसों का व्यञ्जक है। रौद्र अधिकतर 'अनन्तदेवी' और यदा-कदा चक्रपालित एवं पर्णदत्त के माध्यम से उभरा है। मुद्गल विदूषक की परम्परित मुद्रा में श्रेष्ठ हास्य की सृष्टि करता है। वात्सल्य देवकी एवं रामा-शर्वनाग से

सम्बन्धित प्रसंगों में है । भक्ति-भावना देवकी व स्कन्द के व्यक्तित्व में आस्था अथवा प्रणति के रूप में विद्यमान है ।

‘स्कन्दगुप्त’ के तथाकथित अंगी रस की व्यंजना व्यापक है और अन्य नाटकों की अपेक्षा इसमें रस-वैविध्य भी अधिक है, किन्तु वास्तविकता यह है कि त्रासदी की प्रकृति का मन्त्रिवेश होने के कारण इसकी रसानुभूति एक महत्वपूर्ण सीमा तक बाधित हो गयी है । समग्र प्रभाव द्वन्द्वात्मक है, जबकि रस-दशा निर्द्वन्द्व निर्विकल्प होती है । पहले ही कहा जा चुका है, यह स्थिति नायक की विरागशील मनोवृत्ति के कारण उत्पन्न हुई है । पाश्चात्य त्रासदियों, विशेष कर शेक्सपीयर के त्रासदी-नाटकों के नायकों में एक न एक ऐसी प्रवृत्ति अन्तः प्रतिष्ठित होती है, जो उसे सर्वनाश की ओर ले जाती है । स्कन्द की विरागशीलता ऐसी ही है । ऐसा न होने पर विजया उसका वरण करती और वह भी स्वाजित साम्राज्य पुरगुप्त को न सौंपकर स्वयं सम्राट् बनता । वैसी स्थिति में रस-दशा अबाधित रूप में निष्पन्न होती । किन्तु प्रसाद को यह स्थिति अभीष्ट न थी । वे समग्रतः द्रैजिक-प्रभाव उत्पन्न करना चाहते थे । इसका सूत्र नायक की प्रकृति में ही नहीं, अन्य नाटकीय युक्तियों के प्रयोग में भी पाया जा सकता है । त्रासदी की नाटकीय विडम्बना अथवा उसका दुर्योग-तत्त्व भी यहाँ विद्यमान है । स्कन्द भटार्क को शत्रु-सैन्य के प्रतिरोध के लिए कुभा का बाँध काटने का आदेश देता है, किन्तु भटार्क उसी के विनाश के लिए उसके आदेश का दुरुपयोग करता है । उसका दिया मंत्र उसी के विपक्ष में फलीभूत होता है । रक्तपात, कुचक्र, श्मशान, अन्धकार, युद्ध, बाढ़ आदि के भयावह दृश्यों की एक लम्बी शृंखला आदि से अन्त तक फैली हुई है, जो द्रैजिक प्रभाव की पुष्टि करती है । प्रपञ्च बुद्धि के तान्त्रिक क्रिया-कलापों में कुछ अति-प्राकृत तत्त्व भी हैं, जो रहस्य-रोमांच की सृष्टि करता है । प्रतारणा और संशय की व्याप्ति प्रायः ही पात्रों के मस्तिष्क का सन्तुलन बिगाड़ देती है ।

पहले अंक में कुमार गुप्त की हत्या के प्रसंग में सैनिक को चिल्लाकर कहा हुआ अपना ही ‘सावधान’ शब्द नहीं सुनाई पड़ता और अपनी म्यान उसे हल्की, तलवार से रहित लगती है । यह स्थिति बहुत कुछ ‘मैकबेथ’ के पोर्टरवाले दृश्य की याद दिलाती है । मानसिक असन्तुलन का शिकार नायक भी होता है । कुंभा के प्रवाह से बच कर निकला हुआ स्कन्द इतना अव्यवस्थित हो गया है कि वह अपना ही निष्प्रभ, निस्तेज, मलिन चित्र जैसा लगता है । शर्वनाग और रामा तो विक्षिप्त ही हो गये हैं । इस नाटकीय मोड़ पर मातृगुप्त, भीम आदि भी बौखला गये हैं । निश्चय ही नाटककार ने इन विशिष्ट नाट्य-युक्तियों का विनियोजन परम्परागत भारतीय नाटकों की सुखान्त एकरसता को तोड़ने के लिए किया है और रसानुभूति का परिव्याप्त होकर भी बाधित होना इसी का एक सहज परिणाम है । इसे यों भी कहा जा सकता है कि ‘फलागम’ और ‘सर्वनाश’ (Catastrophe) दोनों ही स्थितियाँ इसमें अग्रणी हैं, अतएव भारतीय और

पाश्चात्य—दोनों ही दृष्टियों से यह एक असफल नाटक है। किन्तु इतना तो मानना ही होगा कि नायक—नायिका के चरित्र व परिणाम की एक श्रमिट छाप हृदय पर बिना पड़े नहीं रहती। प्रभाव की वास्तविकता इसे सफल नाट्य-कृति होने का श्रेय देगी ही। अतएव इस नाटक का आकलन किसी एक दृष्टि से न करके, समाहार-पद्धति पर ही करना समीचीन होगा। कहना न होगा कि इस कसौटी पर यह नाटक अन्यतम प्रमाणित होता है।

कथानक के प्रसंग में यह कहा जा सकता है कि प्रसाद ने भारतीय कार्या-वस्थाओं के साथ पाश्चात्य क्रिया-स्थितियों (Stages of Action) की सगति बिठाने का सफल प्रयास किया है। दोनों में पाँच अवस्थाएँ मानी गयी हैं और पाँच अंकों में यह नाटक न्यूनाधिक एक-एक अवस्था प्रस्तुत करता है। आरम्भ में नाटककार ने प्रारम्भ और प्रयत्न-कार्यावस्थाओं को प्रधानता दी है और उनके अनंतर क्राइसिस (संघर्ष) और डिनोमा (निगति) की। समापन द्विविध है। नायक के उद्देश्य की सिद्धि (फलागम) भी होती है और वह आत्यन्तिक रूप से विफल (कैटेस्ट्राफी) भी होता है। यदि पाश्चात्य त्रासदी को प्रधानता देनी होती, तो नायक को बाह्य तथा आन्तरिक दोनों ही संघर्षों में विफल और नष्ट चित्रित किया गया होता। दूसरी ओर भारतीय विचार के अनुसार उसे सर्वरूपेण सफल ही होना चाहिए था। प्रसाद ने दोनों की आत्यन्तिकता का परिहार करते हुए उनके सामंजस्यपूर्ण निर्वाह का प्रयत्न किया है और इसमें उन्हें अभूतपूर्व सफलता मिली है।

वैयक्तिक कथा-प्रसंग का विश्लेषण अवश्य पाश्चात्य क्रियावस्थाओं के आधार पर करना समीचीन हो सकता है। प्रथमांक के अन्त में स्कन्द का विजया को ओर आकर्षित होना 'एक्सपोज़ीशन' की स्थिति है। औत्सुक्य जगाने में यह स्थल विशेष सक्षम है। दूसरे अंक में स्कन्द की विरागशीलता के कारण विजया का उससे विरत होना और भटार्क की ओर अग्रसर होना 'इन्सीडेन्ट' की अवस्था है। अंक के अन्त में विजया का घोषित रूप से भटार्क के पक्ष में होना और तत्पश्चात् स्कन्द का मानसिक विक्षोभ 'क्राइसिस' का व्यञ्जक है। इसके आगे अन्तिम अंक में वहाँ तक 'डिनोमा' की स्थिति चलती है, जहाँ देवकी की समाधि पर स्कन्द को देवसेना अनायास ही मिल जाती है। देवसेना की अस्वीकृति, स्कन्द का कौमार-व्रत-ग्रहण एवं उसके द्वारा विजया कि भर्त्सना 'कैटेस्ट्राफी' अथवा सर्वनाश की चरम अवस्था सूचित करते हैं।

नाटक का अन्तिम दृश्य इस सर्वनाश की अनुभूति को गहरा तथा अन्तिम बनाने के लिए रख दिया गया है। इस दृश्य का महत्व क्रियावस्थाओं की दृष्टि से निश्चय ही नहीं है, किन्तु समग्रप्रभाव के विचार से उसका होना अनिवार्य है। यदि यह दृश्य न होता तो सर्वनाश की अनुभूति दब जाती और फलागम की सुखान्तता सर्वोपरि हो जाती, किन्तु नाटककार को यह अभीष्ट न था। वह कष्ट की अनुभूति को प्रधानता देना चाहता था,

जिसका कथासूत्र बाह्य संघर्ष के व्यापक कथा-प्रसाद में अधिक अभिव्यक्ति नहीं पा सका था और न ऐसा होना उचित ही होता। अतएव अन्तिम दृश्य का नियोजन उसकी विवशता थी, उसके करुणार्द्र अन्तःकरण की अनिवार्य नियति थी।

‘स्कन्दगुप्त’ चरित्र-प्रधान नाटक है और इसका नामकरण नायक के आधार पर हुआ है। यो, निष्कण्टक साम्राज्य-रूपी फल पुरगुप्त को मिलता है और फलभोक्ता होने के नाते उसे ही नायक होना चाहिए था, किन्तु उसके व्यक्तित्व की हीनता के कारण उसे यह गौरव देने का प्रश्न ही नहीं उठता। जिन कारणों से वह पूरे नाटक में सिंहासन के अयोग्य माना जाता रहा उन्हीं कारणों से वह नायकत्व के लिए भी अयोग्य है। यह साम्राज्य किसी और ने अपने बाहुबल से रक्षित और अर्जित किया है और उसे यह केवल दान के रूप में मिला है। फिर, साम्राज्य-प्राप्ति इस नाटक का वास्तविक फल है भी नहीं। वह स्कन्द जैसे महच्चरित्र के लिए उपयुक्त फल हो भी नहीं सकता। सारी विषम स्थितियों को दबाकर यदि वह स्वयं सम्राट् बन बैठता, तो नायक तो वह तब भी रहता किन्तु तब उसमें वह उच्चाशयता और महनीयता न होती जो मनुष्यत्व को देवत्व तक पहुँचा देती है। अतः इस नाटक का वास्तविक फल वही है, जो स्कन्द को मिलता है—अर्थात् रक्षण और त्याग का उदात्त गौरव।

स्कन्द जितना कर्मठ और पराक्रमी है, उतना ही—वरन् उससे भी कहीं अधिक त्यागशील है। जिस गौरवशाली गुप्त-साम्राज्य की रक्षा के लिए वह रात-दिन एक कर देता है, अपने प्राणों पर खेल जाता है, उसे ही दूसरे को सौपने में उसे एक पल भी नहीं लगता। यह दूसरा भी कोई श्रेष्ठ और अधिकारी व्यक्ति नहीं, वरन् वह पुरगुप्त है जिसे राजद्रोह के अभियोग में प्राणदण्ड दिया जाना चाहिए था। यह स्कन्द का ही उदार हृदय है जो एकाधिक बार उसे उसके पक्षधरो सहित क्षमा ही नहीं करता, अपितु अन्ततः उसे वह सारा कुछ अनायास ही दे देता है जिसके लिए उसने कुचक्र रचे थे, देश के साथ विश्वासघात किया था। निश्चय ही उसका त्याग महान् है। इतना बड़ा त्याग केवल विवेक के सहारे नहीं किया जा सकता, उसे मानव-प्रकृति में निहित भी होना चाहिए। स्कन्द का व्यक्तित्व ऐसा ही है। विराग की एक गहरी अन्तर्धारा उसमें आरम्भ से ही प्रवहमान है। उसे अधिकार-सुख मादक और सारहीन लगता है। चक्रपालित का यह आरोप किसी सीमा तक सही हो सकता है कि गुप्तकुल का अव्यवस्थित उत्तराधिकार नियम उसकी विरक्ति का कारण है, किन्तु इसे पूर्ण और एकमात्र कारण नहीं कहा जा सकता। स्कन्द महत्वाकांक्षी होता तो केवल यह नियम उसे सम्राट् बनने से नहीं रोक सकता था। सत्ता हस्तगत करते उसे देर न लगती। पुरगुप्त के पक्षधर कुछेक लोगों को छोड़कर शेष सभी उसके समर्थक थे और उसे गुप्त-साम्राज्य के भावी शासक के रूप में देखते थे। बृद्ध-सम्राट् कुमारगुप्त स्वयं भी उसे उत्तराधिकारी निर्वाचित कर चुके थे, अन्यथा पुरगुप्त भटार्क आदि के द्वारा उनकी निर्भय हत्या न कर दी जाती। अतः चक्र का आरोप

एक अवान्तर कारण को ही उद्घाटित करता है, मूल कारण को नहीं। मूल कारण उसकी प्रकृतिगत विरागशीलता में निहित है, जिसका परिचय पूरे कथानक में वाचा और कर्मणा मिलता रहा है। दूसरे अक्ष के आरम्भ में चक्रपालित से उसका वार्तालाप इसका अच्छा उदाहरण है, जिसमें वह त्याग को महत्व का पर्याय मानता है। उसके मतानुसार वीरता भी त्यागमूला है, प्राणों का मोह त्याग करना वीरता का रहस्य है। ज्ञातव्य है कि स्कन्द यह बात तब कह रहा है, जब वह विजया के प्रति आकर्षित हो चुका है और उसके सन्निकट है। उसकी भावना का शीशमहल भी उसकी इसी प्रकृति के कारण चकनाचूर हो जाता है। फिर वह एकाधिकार अपने प्रति अपराध करने वालों को बिना दण्डित किए छोड़ देता है—भटार्क को भी, जो उसका भीषणतम शत्रु है और जिसकी प्रवृत्ति के विषय में उसे कोई भ्रान्ति नहीं।

स्कन्द का महत्वाकांक्षी न होना उसका दुर्गुण भी हो सकता है। नाटकीय दृष्टि से उसके महत्वाकांक्षी होने पर इस नाटक को किसी एक दिशा में चलना पड़ता—एकान्त सुखान्तता की ओर अथवा एकान्त दुःखान्तता की ओर। वैसी स्थिति में या तो उसे अन्ततः विजया और साम्राज्य की उपलब्धि से सम्पन्न और सुखी दिखाया जाता या फिर दोनों की हानि के कारण वह निर्विण्ण और विनष्ट होता। वर्तमान स्थिति में अन्ततः उसे दोनों ही मिलते हैं और दोनों को वह ठुकरा देता है। अपना कहने को कुछ भी उसके पास नहीं बच रहा, फिर भी उसका उपलब्धि सम्पूर्ण है। प्रसाद को यही सुख-दुखात्मक स्थिति अभीष्ट थी अतः उन्होंने उसे महत्वाकांक्षी न बनाकर विरागोन्मुख दिखाया है।

स्कन्द की यह विराग-वृत्ति बहुत कुछ 'गीता' के कर्मयोगी की अनासक्ति से मिलती-जुलती है, क्योंकि यह केवल भोग-भाग में बाधक है—कर्मशीलता अथवा तज्जन्य उपलब्धि में नहीं। स्कन्द में अपार कर्मोत्साह है। पर्णदत्त और चक्रपालित द्वारा उद्बोधित किये जाने पर ही सही, किन्तु जब वह त्रस्त प्रजा की रक्षा के लिए, सतीत्व के सम्मान के लिए, ब्राह्मण और गौ की मर्यादा में विश्वास के लिए, आतंक से प्रकृति को आश्वासन देने के लिए अपने अधिकारों का उपयोग करने को तत्पर हो जाता है, तो कुछ भी नहीं उठा सकता। एक बार तो वह इसी निमित्त सिंहासनस्थ होकर 'विक्रमादित्य' उपाधि भी धारण कर लेता है। उसकी कर्मण्यता अन्ततः साम्राज्य और विजया को उसे सौपती ही है, भले ही वह उन्हें स्वीकार न करे। प्रसाद-साहित्य में व्यास जीवन-दर्शन जिस नियतिवादी कर्मठता का आदर्श प्रस्तुत करता है, उसी का एक सशक्त रूप स्कन्द के माध्यम से चरितार्थ हुआ है। अनासक्त कर्मयोगी स्कन्द ईश्वर और अदृष्ट में आस्था रखता ही है। तभी तो एक ओर उसकी चेतना कहती है कि वह राजा है और दूसरी ओर उत्तर में जैसे कोई कहता है कि वह खिलवाड़ी वटपत्राशायी बालक के हाथों का खिलौना है।

स्वत्व के प्रति नायक की यह उदासीनता इसलिए भी हो सकती है कि उसमें उदात्त भाव-स्तर का तीव्र अहं है और उसे वह सिंहासन खचिकर नहीं, जिसका दावेदार कोई और भी हो। बन्धुवर्मा की इस उक्ति में स्कन्द के व्यक्तित्व का मर्म पाया जा सकता है कि 'उसके अन्तःकरण में तीव्र अभिमान के साथ विराग है।' उसका अपरिसीम आदर्य उसके अभेद्य अहं का ही संपोषक है। उसके अहशील मन की तुष्टि मात्र इसी रूप में संभव थी कि जिस अधिकार के लिए उसके अहंकार के लिए उसके बन्धुजन उसके विरुद्ध षड्यन्त्र करते रहे, उसे अपने बाहुबल से अर्जित करके वह पूर्णतः निष्कण्टक और व्यवस्थित रूप में उनकी हथेली पर रख दे। उसके सत्वसम्पन्न और अटूट आत्मविश्वासी व्यक्तित्व का प्रभाव प्रतिपक्ष पर उसकी आकांक्षा के अनुरूप अन्ततः पड़ता ही है। विजया, भटार्क, पुरगुप्त, अनन्तदेवी, खिंगिल—सभी उसके प्रति अपराध-भाव और आत्म-श्लानि का अनुभव करते हैं। अपने पराक्रम से वह उनका कूट-तन्त्र तोड़ता है और अपनी उदारता से वह उन्हें मानसिक पराजय देता है। उसके अहं की तुष्टि मनोविजय में थी और बाह्य विजय उसकी सिद्धि के लिए एकमात्र साधन थी। यह उसके चरित्र का वैयक्तिक पहलू है।

सामाजिक भूमिका में वह मर्यादाभिमानी वीर क्षत्रिय है, अश्वमेध-पराक्रम श्री कुमारगुप्त महेन्द्रादित्य का पुत्र है, परम-गौरवशाली गुप्त-साम्राज्य का उत्तराधिकारी है और आर्य-राष्ट्र का संरक्षक है। निश्चय ही उसका विशाल मस्तक वक्रलिपियों से अंकित है और भविष्य के साथ उसका युद्ध होना अनिवार्य है, किन्तु यह नियति उसे उसके सांस्कारिक वीरोचित शील एवं सकल्प से नहीं डिगा सकती। अपने अधिकार को लेकर वह भले ही तटस्थ रहे, किन्तु शरणागत-रक्षा का प्रश्न सामने आने पर उसे सन्नद्ध होते देर नहीं लगती। और वह अकेला ही मानव-रक्षा के लिए कृतसकल्प हो जाता है। उसे अपनी शक्ति पर अटूट आत्मविश्वास है, जो फलोभूत भी होता है। भटार्क के विश्वास-घात के कारण जब उसकी शक्ति बिखर जाती है तो गहरे विक्षोभ से उसका हृदय काँप उठता है, देशाभिमान गरजने लगता है। उसको यह श्लानि उसके सामाजिक अहं पर आघात लगने के कारण है। उसने यही तो चाहा था कि नीति और सदाचारों का महान् आश्रय-वृक्ष गुप्त-साम्राज्य हरा-भरा रहे और कोई भी उसका उपयुक्त रक्षक हो, किन्तु घोर आत्म-निर्वासन और अथक प्रयत्न के बावजूद जब ठीकरा उसी के मिर पर फूटता है और आर्य-साम्राज्य का नाश उसे ही अपनी आँखों से देखना पड़ता है तो वह विक्षिप्त हो उठता है। उसे अपनी असहाय स्थिति में अर्जुन के सोये हुए पुरुषार्थ का जगाकर स्वातंत्र्य का विमल मन्त्र फूँकने वाले सत्-चेतन-मानन्द-रूप कृष्ण का ध्यान आता है और वह परमोद्धारक के आगे मुक्ति-प्रार्थी के रूप में प्रणत होता है। यह उसका यथार्थ से पलायन नहीं, वरन् उसकी मानवीय आस्था है। उसका अहं अपनी जगह बरकरार है। परम शक्ति के आगे प्रणति तो उदात्त-मानवीय अहं का लक्षण ही है, जिसका अभाव होने

पर वह दानवी दम्भ बन जाता है। अस्तु, विराग के साथ तीव्र अह स्कन्द के व्यक्तित्व का आधारभूत घटक है।

साम्राज्य का हस्तान्तरण और देवसेना की विदा क्रमशः उसके सामाजिक और वैयक्तिक अह के सपोषक हैं, जिसके क्रियान्वयन में उसकी विरागवृत्ति सहायक होती है। यह और बात है कि इस अहता के लिए उसे क्या-कुछ नहीं सहना पड़ता। देवसेना भीतर से दृढ़ होते हुए भी अपने जीवन-देवता की अनुमति के बिना उससे विदा नहीं ले सकती थी। अब यह स्कन्द की बात थी कि वह उसे मुक्त कर दे या रुकने का अनुरोध करे। वह उसे मुक्त करता है—अपना टूटा हुआ, जीर्ण-जर्जर मन सम्हाल कर उसे विदा देता है, क्योंकि रोकने में देवसेना के साथ-साथ उसका भी अह आहत होता है। उसका आन्तरिक भाव प्रतिदान माना जाकर अपमानित हो, यह उसके लिए असह्य है। अपमान की यह कचोट आमरण एकाकीपन की विरह-पीड़ा से कहीं अधिक दारुण है। अतः उसे विदा देकर वह अपने और उसके-दोनों के अह की रक्षा करता है।

स्कन्द में आदर्श-नायक के सभी गुण हैं। वह गम्भीर, मितभाषी और सयमी है। महत्वाकांक्षा न होने पर भी मनोबल की उसमें कमी नहीं। बाघाओं के आगे झुकना वह नहीं जानता। उसमें अपार कर्मशीलता और कर्मकौशल हैं। युद्धक्षेत्र में उसका सैन्य-संचालन उसकी दक्षता एवं सूक्ष्म-बुद्धि का परिचायक है। उसमें अजेय पौरुष और पराक्रम है। भटार्क जैसा अप्रतिभट योद्धा भी कुछ ही क्षणों में उसका लोहा मान लेता है। जननी और जन्मभूमि के प्रति उसमें अपार श्रद्धा है और दोनों की रक्षा के लिये वह अथक प्रयत्न करता है। उसे ईश्वर में आस्था है और कदाचित् इसीलिये उसमें अकम्प निर्भीकता है। आत्म-विश्वास का प्रकर्ष उसके व्यक्तित्व में है, जिसके कारण उसके गुणों में अतिरिक्त दीप्ति आ गयी है। बड़े से बड़े शत्रु को-भटार्क और खिगिल को भी वह हँसते हँसते क्षमा कर देता है। उसकी उदार और निश्चिन्त क्षमाशीलता उसके आत्मविश्वास का ही प्रतिफल है। वह कृतज्ञ है। देवसेना को बचाने के पुरस्कार स्वरूप वह मातृगुप्त को काश्मीर का प्रशासक बना देता है। इस प्रतिदान का मूलभूत कारण बन्धु वर्मा का राज्यार्पण है, यद्यपि देवसेना का प्रेम उस पर प्रकट हो चुका है और उससे वह एक आंतरिक सम्बद्धता अनुभव करने लगा है।

उसका सत्कारगत राजकीय तेवर अविस्मरणीय है। शालीनता और विनय की प्रतिमूर्ति होते हुए भी वह एक दबंग प्रशासक है और संकल्प का बाधित होना वह किसी प्रकार नहीं सह सकता। उसका पथ नीति सम्मत है और उद्देश्य महत्। अपनी वैयक्तिक विशेषताओं के कारण वह बाह्य और आन्तरिक समस्त बाधाओं पर विजय पाता है और राष्ट्रोद्धार का संकल्प पूरा कर दिखाता है। एक निर्वैयक्तिक किन्तु महत् उद्देश्य की पूर्ति के लिये वह प्रथक उद्योग करता है और जब उसे सिद्धि मिल जाती है, वह एक मोह-भुक्त विरागी की भाँति कर्म सन्यास ले लेता है। वह मानो अदृष्ट से प्रेरित होकर अपने

वैयक्तिक 'ग्रीनरूम' से बाहर आता है और सामाजिक मंच पर अपनी भूमिका बखूबी निभा कर पुनः उसी में लौट जाता है। विशेषता यह है कि उसका यह निभूत एकान्त-ग्रीनरूम-रंगमंच का ही एक हिस्सा है।

संगीत-सभा की अन्तिम लहरदार और आश्रयहीन तान, धूपदान की एक क्षीण गन्ध-रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ और उत्सव के पीछे का अवसाद—देवसेना का व्यक्तित्व सचमुच इन्हीं की प्रतिकृति है। विरागी स्कन्द से अपना मन बाँधने वाली देवसेना इसके अतिरिक्त और हो भी क्या सकती थी। भाव-विभोर, दूर की रागिनी सुनती हुई यह कुरगी सी कुमारी स्कन्द के ही समान स्वयं-पोषित आत्म-निर्वासन का दृख-सुख सहने के लिये प्रतिबद्ध है। जिस प्रकार स्कन्द ने अपने आहत अह की तुष्टि के लिये सर्वस्व-त्याग किया है, उसी प्रकार देवसेना ने भी। कहना तो यह ठीक होगा कि उसका त्याग दुहरा होने के कारण स्कन्द की अपेक्षा महत्तर है। स्कन्द ने केवल साम्राज्य छोड़ा था, देवसेना राज्य के साथ-साथ अपनी कामना के पुरुष से भी विदा ले लेती है। परिणाम दोनों का एक है, किन्तु त्याग की प्रकृति भिन्न है। स्कन्द की विजया-विरक्ति देवसेना की निर्णायक अस्वोक्तुति के आगे कुछ भी नहीं है। विजया स्कन्द के जीवन से स्वयं दूर पली गयी थी और उसका अन्तिम प्रयास केवल उसकी गहिँत स्वार्थ-वृत्ति और विलास-लालसा का परिचायक है। उसे इस रूप में स्कन्द तो क्या, भटार्क भी नहीं स्वीकारता। इसके विपरीत देवसेना अपने उस देवपुरुष का अनुरोध ठुकराकर साग्रह विदा लेती है, जिसे छोड़कर उसके हृदय में न तो कोई दूसरा आया और न जो कभी वहाँ से जायेगा। उसके त्याग की कृष्णा मर्म वेध देती है। उसके हृदय की कोमल कल्पना उसके लिये रह रहकर पुकार मचाती है, जिसे उसने द्वार पर आये होने पर भी लौटा दिया था, किन्तु वह उसे बरबस सुला देती है। उसकी कामना से उसका अह बड़ा है, यद्यपि अह-तुष्टि के सुख से विदा की वेदना कही अधिक गहरी है।

देवसेना का अह स्कन्द की ही भाँति दुहरा है। व्यक्ति-रूप में वह एक भावना-मयी युवती है, जिसके अन्तःकरण में प्रेम का समुद्र लहरा रहा है। उसका भोला देवापम सौन्दर्य एक बार उसकी क्रूर प्रतिद्वन्द्विनी विजया को भी उसके नृशस निश्चय से डिगा देता है। धरती के नन्दन की बसन्त श्री, इस अमरावती की शची देवसेना पहली ही दृष्टि में स्कन्द को समर्पित हो जाती है, यद्यपि वह स्कन्द का मनोभाव नहीं जानती। स्कन्द के प्रति विजया के आकर्षण-विकर्षण को वह एकपक्षीय मानती है और अपनी ओर से उसे वह सहानुभूति और सम्मति ही देती है। उसका अह तब आहत होता है, जब विजया द्वारा भटार्क-वरण की घोषणा किये जाने पर स्कन्द ममहित हो जाता है। उसे लगता है कि विजया ने स्कन्द को खो तो दिया है, किन्तु खोने से पहले उसके हाथ से छीन लिया है। स्कन्द की विजयानुरक्ति का सत्य उसके वैयक्तिक अह पर गहरी चोट करता है और वह भीतर ही भीतर कुण्ठित हो जाती है। यह कुण्ठा सामाजिक अहं का

भी प्रश्न आ जुड़ने पर निर्णय का रूप ले लेती है। वह क्षत्रिय राजकुमारी है। अपनी मर्यादा और प्रतिष्ठा के प्रति वह जागरूक है। उसे यह कदापि सह्य नहीं कि उसके देशाभिमानी वीर अग्रज बन्धुवर्मा के देशहित में किये गये राज्यापर्ण को उसके प्रणय का मूल्य कहकर अपमानित किया जाए। देवसेना के वैयक्तिक अहं पर आघात लगने के तुरन्त बाद विजया उसके इसी सामाजिक अहं पर भीषणतम प्रहार करती है और यही क्षण निर्णायक बन जाता है। एक बार निर्णय ले लेने के बाद उसे कोई भी विचलित नहीं कर सकता, स्वयं उसका देवता स्कन्द भी नहीं। अपने प्रखर अहं के अनुरूप ही उसमें चरित्र-बल और सकल्प की दृढ़ता है, जो इस नाटक की परिणति को पूरी तरह प्रभावित करती है। उसकी त्यागमयी उदात्त दृढ़ता से प्रभावित होकर स्कन्द एक और आजीवन कौमार-व्रत धारण करने की प्रतिज्ञा करता है दूसरी ओर पुरगुप्त के लिए साम्राज्य-त्याग का निर्णयात्मक सकल्प घोषित करता है। कहना न होगा कि देवसेना का अहं स्कन्द के अहं से कहीं अधिक प्रखर और प्रभावशाली है। जितना मनोद्वन्द्व उसे झेलना पड़ा है, उतना स्कन्द को नहीं। इस अन्तःकलह पर विजयी होने वाला उसका मनोबल भी अप्रतिम है। स्वयं दिङ्मूढ स्कन्द को उससे कर्तव्य की दिशा मिलती है।

यह अवश्य है कि स्कन्द के अहं का सन्दर्भ व्यापक है और देवसेना का अपेक्षा-कृत आत्मबद्ध अधिक—किन्तु इतने से ही उसका महत्व कम नहीं हो जाता। फिर व्यापक सन्दर्भ की अतिरिक्त भास्वरता देवसेना के स्वाभिमान में निहित है ही, भले ही वह तुलनात्मक रूप में कम हो। स्कन्द को अस्वीकार करने में उसका यह मनोभाव कम महत्वपूर्ण नहीं है कि मालव-समर्पण का उद्देश्य-राष्ट्रोद्धार-पूर्ण होना ही चाहिए, जिसके लिए स्कन्द का कर्मशील रहना सर्वथा अपेक्षित है। साम्राज्य की सामरिक शक्ति बिखर जाने पर वह सगठन और देश-सेवा के कार्य में वृद्ध पर्णदत्त का हाथ जिस प्रसन्न तत्परता से बाँटती है, वह उसके वैयक्तिक अथवा वंशगत अहं को व्यापक सन्दर्भ से जोड़ने के लिए पर्याप्त है।

वैचित्र्य और विरोध देवसेना के चरित्र में सर्वाधिक है। स्कन्द को केवल कर्म-शीलता और त्याग में सगति बिठानी पड़ती है, जबकि देवसेना का पूरा जीवन असंगतियों की एक कण्ठ कथा है। एक ओर वह संगीतप्रिया है, दूसरी ओर प्राणोत्सर्ग के लिए सदैव तत्पर रहने वाली क्षत्राणी। अपनी भावना और कोमल कल्पना में जहाँ वह स्वर्गीय कुसुम सी कोमल है, वही अपने सकल्प में वज्र-कठोर भी। जब वह गाती है तो भीतर की रागिनी रोती है और जब हँसती है तब जैसे विषाद की प्रस्तावना होती है। एक आकस्मिक क्षण में वह सदैव के लिए समर्पित होती है, दूसरे आकस्मिक क्षण में वह सदा-सदा के लिए विदा ले लेती है। प्रणय और अहं, व्यष्टि और समष्टि के द्वन्द्व में बेतरह उलझी हुई यह भावनामयी बाला अपरिसीम मानवीय कण्ठ का उद्रेक करती है। उसके जीवन की बिडम्बना यही है कि वह प्रकृति से जितनी कोमल है, आचरण में उसे उतना

ही कठोर होना पड़ता है। प्रेम के नाम पर वह केवल एक बार रोती है और अन्त में जीवन-सचित मधुकरियों की भीख लुटाकर अपने इस जीवन के देवता और उस जीवन के प्राप्य से क्षमा याचना सहित विदा ले लेती है। उसकी वेदना गहरी है, मर्मव्यापिनी है। स्कन्द का व्यक्तित्व यदि अपनी उदात्तता में अन्यतम है, तो देवसेना का व्यक्तित्व अपनी करुणा में मर्यादित है।

व्यक्तित्व की प्रखरता के विचार से विजया इस नाटक में सर्वाधिक जीवन्त चरित्र है। अर्न्तद्वन्द्वपरक वैयक्तिक कथाधारा में उसकी भूमिका विशेष महत्वपूर्ण है। स्कन्द और देवसेना के अहं पर क्रूर आघात करके वही समापन की दिशा निर्धारित करती है। उसमें जितनी रूप-दीप्ति है, उतनी ही उद्दाम लालसा भी। मालव के घन-कुबेर की कन्या विजया प्रकृति से महत्वमुखी है। स्कन्द से भटार्क और भटार्क से पुन स्कन्द की ओर उसका प्रत्यावर्तन उसकी इसी प्रकृति का परिचायक है। उसकी जीवन-दृष्टि स्थूल है, बाह्यपरक है। गंभीरता और विवेक की उसमें बहुत कमी है। आवेगमयी प्रकृति के चरित्रों में इनका न होना ही स्वाभाविक है और विजया प्रचण्ड आवेग की भयानक प्रतिमा है। वह पहाड़ी नदियों से भयानक, ज्वालामुखी के विस्फोट से बीभत्स और प्रलय की अनलशिखा से भी लहरदार है। अनन्तदेवी जैसी उग्र सत्ताधारिणी को कटूक्तियाँ सुनाने के लिए जैसी दुर्धर्ष धृष्टता अपेक्षित थी, वह पूरे नाटक में केवल उसी में है। प्रतिशोध का अन्धाधन उसे देवसेना की हत्या के गहिर्त कुचक्र का सूत्र थमा देता है। अपने आवेग में वह अनेक बार भूल करती है पछताती है और फिर भूल करती है। यह क्रम तब तक चलता रहता है जब तक भूल और पछतावा चरम सीमा पर नहीं पहुँच जाते। यह बिन्दु उसकी भी अन्तिम सीमा है, जहाँ पहुँचकर उसे आत्म-हत्या करनी पड़ती है। अपने उदय में जो स्कन्द की सुखाशर्वरी की सन्ध्या-तारा के समान चमक उठी थी, वह अपने प्रकर्ष में उल्कापिण्ड होकर दिगन्तदाह करती है और सबेरा होते-होते वह दुश्चरित्रा, हिंस्र पशु, पिशाची बनकर घोर अपमान एवं भीषण अन्त को प्राप्त होती है। उसकी धुरीहीन चंचल प्रवृत्ति उसे पतन के पथ में आगे बढ़ाती रहती है और विनाश के कगार पर लाकर उसे एकदम नीचे ढकेल देती है उसका क्षणिक भावावेग एक बार उसे सत्कर्म-राष्ट्रसंगठन-की ओर भी ले जाता है, किन्तु कोई ठोस काम कर सकने के पहले ही उसकी स्वार्थमयी वणिक् बुद्धि उस पर हावी हो जाती है और वह सौदेबाजी करने लगती है। उसकी चारित्रिक दुर्बलता उसके स्वार्थबद्ध अहं से परिचालित है।

स्कन्द के विरुद्ध चलने वाले कूटतन्त्र की सूत्रधारिणी अनन्तदेवी में शासन-सत्ता हथियाने की उग्र महत्वाकांक्षा है, जिसकी पूर्ति के लिए वह कुछ भो कर सकती है। विजया और अनन्तदेवी—दोनों में महत्वमुखी स्वार्थपरता है, किन्तु जहाँ विजया अपने वणिक्-संस्कार के अनुरूप महत्व को समर्पित होती है, वहाँ अनन्तदेवी का राजरक्त बड़े से बड़े को भी अपनी प्रभुता के दर्प में कुछ नहीं समझता। उसकी महत्वाकांक्षा के अनु-

रूप ही उसमें अडिग प्रात्म-विश्वास और अकम्प मनोबल है। अपनी नियति का पथ वह अपने पैरो चलने के लिए दृढ़ है। अपने ही बल पर वह महापिशाची की बिप्लव-ज्वाला धधका कर खण्ड प्रलय करने के लिए उद्यत है। उसके विकट मनोबल की यह अजेयता बहुत कुछ उसकी शासन-सत्ता के कारण है, किन्तु उसका सौन्दर्य-सम्मोहन भी इसमें कम योगदान नहीं करता। वह अश्वमेध-पराक्रम कुमारगुप्त से बालो को सुगन्धित करने के लिए गन्धपूर्ण जलवा चुकी है। भटार्क उसकी शक्ति के अतिरिक्त इस सम्मोह के कारण भी उसके हाथों की कठपुतली बना रहता है। वह गुप्त-साम्राज्य के भाग्य की कुंजी जिधर चाहे घुमा दे। उसकी एक तीखी कोर से गुप्त-साम्राज्य डार्राडोल हो उठता है। उसे अपना प्रतिबंध कदापि प्रिय नहीं, चाहे वह उसके अपने बेटे पुरगुप्त द्वारा ही क्यों न किया जाए। महास्थविर प्रख्यातकीर्ति तक को वह अपमानित करती है। कुचक्र-रचना में उसकी बुद्धि अत्यन्त प्रखर और दृष्टि अत्यधिक पैनी है।

वह अवसरचतुरा है। भटार्क के अपमानित होने का वह पूरा लाभ उठानी है क्योंकि उसने उसकी अधीरता तथा मनोबल-क्षीणता पकड़ ली है। उसकी दुर्बलता पहचान कर वह उसे अपना कर्मठ सहयोगी बना लेती है। प्रपञ्चबुद्धि भी उसका एक अस्त्र ही है। वह अत्यधिक व्यावहारिक और व्यवहार-कुशल है। उसकी अपने लक्ष्य पर दृष्टि है, जिसकी सिद्धि के लिए वह धीरे से धीरेतर काम कर सकती है। मर्यादा और सिद्धान्त का कोई द्वन्द्व उसके भीतर नहीं उभरता। अवसर के अनुरूप वह कभी कठोर और कभी नम्र हो जाती है। भटार्क के सामने वह अपने को किञ्चित् असहाय दिखाती है जबकि शर्वनाग, पुरगुप्त, विजया आदि पर वह कठोर नियन्त्रण रखती है। कुमारगुप्त को वह नीत्या विलासिता में आकण्ठ-मग्न रखती है, जिससे कि वह उन्हीं के विरुद्ध निर्द्वन्द्व व्यूह-रचना कर सके। अपने पुत्र पुरगुप्त को भी वह इसीलिए विलासप्रिय बना देती है कि वह उसके मनतव्य में बाधा न दे सके और सम्राट् बनने के बाद भी उसी के निर्देशों पर चलता रहे। कूट-तन्त्र के संचालन के लिए जिस दुर्भेद और रहस्यमय व्यक्तित्व की आवश्यकता होती है, वह उसके पास है। भटार्क उसकी आँखों में काम पिपासा के उबलते हुए संकेत, कपोलों पर रक्त होकर क्रीड़ा करने वाली अतृप्ति की चंचल प्रवंचना, विलास का सन्देश वहन करती हुई उसकी श्वासों की गरमी का अनुभव करके भी इस दिशा में कोई निश्चित धारणा नहीं बना पाता और उसके अज्ञात आकर्षण में बँधा हुआ, उसके दुस्साहस से अभिभूत-उसके कार्य-साधन का अस्त्र बना रहता है। विजया की सहज नारी-बुद्धि उसके मन में छिपे चोर को अवश्य पकड़ लेती है, किन्तु तब वह एकदम पेंतरा बदलकर उसे हतबुद्धि कर देती है। अपने दुर्भेद व्यक्तित्व की सन्धि प्रकट होते देखकर वह उस पर कठोरता का कवच डाल देती है और भटार्क को घृणापूर्वक अपने से काटकर अलग कर देती है।

उग्र महत्वाकांक्षा और राजदंभ उसके चरित्र की रीढ़ हैं, जिनको लेकर वह कभी

समझौता नहीं कर सकती। जब वह अपने पति की हत्या करा सकती है, तो भटार्क जैसे कीट-पतंग को लेकर वह अपने व्यक्तित्व का विघटन क्यों होने दे। भटार्क को अलग करके भी वह अपनी दिशा में तब तक प्रयत्नशील रहती है, जबतक अन्तिम रूप से निरस्त्र नहीं हो जाती। अन्त में स्कन्द से उसकी क्षमायाचना केवल उसकी विवशता की सूचक है, हादिक शुद्धता की नहीं।

अप्रतिभट योद्धा भटार्क में भी उग्र महत्वाकांक्षा है, किन्तु उसकी अधीरता उसे कुपथ पर ले जाती है और एक बार पाप-पक में फँस जाने के बाद वह चाहते हुए भी उससे अपने को अलग नहीं कर पाता। कुमारामात्य पृथ्वीसेन और सम्राट् कुमारगुप्त उसे सौराष्ट्र के युद्ध में सेनापति न बनाकर उसके साथ कुछ अन्याय अवश्य करते हैं, किन्तु भटार्क की प्रतिक्रिया उसकी तुलना में गुस्तर अपराध ठहरती है। उसमें अधीरता है और मनोबल की कमी है जिसका पूरा-पूरा लाभ अनन्तदेवी उठाती है। रक्षा-सहा मनोबल धूर्त प्रपञ्चबुद्धि नष्ट कर देता है। मूलतः वह महत्वाकांक्षा वीर योद्धा है, किन्तु कुर्म के नागपाश में जकड़ जाने पर उसे वह सब कुछ करना पड़ता है। जो उसकी प्रकृति के विरुद्ध था और जिसे वह स्वतन्त्र होने पर कभी नहीं करता। उसका युवा रक्त भी किसी सीमा तक इसका उत्तरदायी है। अनन्तदेवी से वह केवल सत्ता, साहस और दुर्लक्ष्य के स्तर पर ही प्रभावित नहीं है, वरन् उसके विलास-व्यंजक असामान्य सौन्दर्य-सम्मोहन ने भी उसे कहीं भीतर जकड़ रखा है। उसकी आँखों में उसने काम-पिपासा के संकेत पाये हैं, कपोलो की आरक्तता में अतृप्ति की चंचल प्रवृत्ति देखी है और श्वासो की उष्णता में विलास का सन्देश सुना है।

अनन्तदेवी का दुस्साहस उसके वीर मन को इस भूमिका में और आकर्षक लगता है। वह उसके दुर्भेद्य नारी-हृदय में विश्व-प्रहेलिका का रहस्य-बीज छिपा हुआ देखता है। प्रकटत वह इस सन्दर्भ में अनन्तदेवी से कुछ भी कहने का साहस नहीं रखता, किन्तु उद्दाम सभावना अवश्य वह अपने भीतर छिपाए हुए है। इसी बीच उसे विजया मिल जाती है, जो उससे अधिक आकर्षक है और जो स्वतः उसे समर्पित हो जाती है। दुर्भाग्य से वह भी उसे उसी दिशा में प्रोत्साहित करती है, जिधर अनन्तदेवी ने किया था और कर रही थी। दोनों के व्यामोह से उबरने पर वह स्कन्द का अनुगामी बनकर राष्ट्रोद्धार के लिए समर्पित हो जाता है। उसे अपने दुष्कर्मों पर घोर आत्मश्लानि होती है—यहाँ तक कि वह आत्म-हत्या करने को तैयार हो जाता है। यह आत्मश्लानि उसकी मूल प्रकृति की सत्वसम्पन्नता की व्यंजक है। उसकी यह मौलिक सद्बृत्ति भयानक कुर्मों में सन्निहित होने के पहले कई बार उसे मनोद्वन्द्व में डाल चुकी है, किन्तु तब वह दुष्चक्र में उलझ चुका था और अविवेक उस पर हावी हो जाता था। देवकी की मृत्यु पर कमला की भर्त्सना से उसकी आँखें खुलती हैं और उसे अनन्तदेवी से वितुष्णा हो जाती है। विजया की चरित्रहीनता देखकर उसे अपार घृणा और श्लानि का अनुभव

उसमें अद्भुत समन्वय है। कुमारगुप्त के राजमन्दिर में उसका व्यंग्य-विनोद एक रोचक वातावरण का निर्माण करता है। हूणों के दमन में वह निरन्तर सक्रिय रहता है और अपनी वीरता का परिचय देता है। कुसुमपुर के राजमन्दिर में उसी ने अनन्तदेवी पर विनोद की मुद्रा में व्यंग्य किये थे और अन्ततः वही उसे बौद्ध विहार में बन्दी भी बनाता है। उसका व्यक्तित्व बहुमुखी है।

कुमारामात्य पृथ्वीसेन साम्राज्य का शुभेच्छु और स्वामिभक्त है। वह गम्भीर प्रकृति का है, विनाद में उसकी खिन्नी नहीं। वह निर्भीक और साहसी है। साम्राज्य और देश के हित में वह महाप्रतिहार और दण्डनायक के साथ आत्म-हत्या कर लेता है। महाप्रतिहार और दण्डनायक के चरित्र भी उसी के समान गौरवपूर्ण, स्वामिमानी और आत्मबलिदानी है। बन्धुवर्मा के अनुज भीम में वीरोचित साहस व तत्परता है। वह अपने अग्रज का अनुगमन करता हुआ न्याय के पक्ष में कर्मरत रहता है। आदर्श-पात्रों की इस शृंखला में रामा, कमला, जयमाला और देवकी जैसी गरिमा-महिमामयी नारियाँ भी हैं। रामा में अटूट स्वामिभक्ति है। देवकी के प्रति उसकी निष्ठा में उसकी प्रकृतिगत सद्बृत्ति भी मिली हुई है। वह अपने पति के नीच इरादों का विरोध करती है, उसे अपशब्द भी कहती है और उसके हाथों देवकी को मरने से बचाने के लिए स्वयं मरने को उद्यत हो जाती है। हूणों द्वारा बच्चों की निर्मम हत्या किये जाने पर वह विक्षिप्त सी हो जाती है किन्तु उस स्थिति में भी उसकी निष्ठा प्रबुद्ध रखती है। स्कन्द को पुनरुद्बुद्ध करने में उसकी उन्मत्तावस्था की व्यंग्योक्ति यथेष्ट महत्व रखती है।

भटार्क की माँ कमला में प्रखर राष्ट्रभाव है। भटार्क का देशद्रोह उसे बहुत सालता है। उसकी आत्यन्तिक विगर्हणा ही अन्ततः भटार्क को सुमार्ग पर लाती है। हताश स्कन्द को भी वही कर्मठता और सघर्ष की विवेकमयी प्रेरणा देती है। जयमाला में क्षत्रियों का प्रकृत रूप देखा जा सकता है। युद्ध और गान दोनों उसके लिए एक जैसे हैं। मालव-समर्पण के प्रसंग में उसकी स्त्रीसुलभ व्यंग्य-वृत्ति और पार्थिव ममता प्रकट होती है, किन्तु अन्ततः वह राष्ट्रहित के महत् लक्ष्य से भावित होकर त्याग का ही समर्पण करती है। उसमें दुराग्रह नहीं है। वह स्पष्टवादिनी है। उसमें क्षत्रियत्व की तेजोमयी गरिमा है। उसमें उत्साह, स्वावलम्बन और आत्मगौरव का प्रखर भाव है।

राजमाता देवकी के चरित्र में आस्था का औदार्य है। उसे ईश्वर की शक्ति और करुणा पर अखण्ड विश्वास है। उसका पुत्र स्कन्द उसे प्राणाधिक प्रिय है और उसी के अनिष्ट का सकेत पाकर उसकी मृत्यु भी होती है। उसे मरण का भय नहीं। अपनी हत्या के समय भी वह निर्भीक रहती है और स्वामी के रक्त से कलुषित सिंहासन पर बैठने की इच्छा रखने वाली अनन्तदेवी तथा रक्त के प्यासे कुत्ते शर्वनाग पर तीक्ष्ण व्यंग्य करती है। उसमें अपार क्षमाशीलता है। स्कन्द के राज्याभिषेक के अवसर पर वह सभी राजबन्धियों को मुक्त करा देती है। यही नहीं, रामा के प्रति कृतज्ञता-ज्ञापन के

बहाने वह अपनी ही हत्या के कुचक्र के प्रमुख अस्त्र शर्वनाग को गौरवपूर्ण पद दिलाती है। शील, सौजन्य तथा करुणा की वह महिमामयी प्रतिमा हैं।

प्रपञ्चबुद्धि और प्रख्यातकीर्ति एक ही वर्ग के दो परस्पर-विरोधी चरित्र हैं। दोनों ही बौद्ध सघ से सम्बद्ध हैं, किन्तु एक उसके पतित और वीभत्स पक्ष का प्रतिनिधि है जब कि दूसरा उसका उज्ज्वल पक्ष सामने रखता है। प्रपञ्चबुद्धि बौद्ध-कापालिक है। बौद्ध सघ पर उसका प्रभाव है। तन्त्र-साधना का वाभ्रस भयावहता उसके व्यक्तित्व में आपाद-मस्तक समायी हुई है। वह सूचीभेद्य अन्धकार में छिपने वाली रहस्यमयी नियति का—प्रज्ज्वलित कठार नियति का—नाल आवरण उठाकर भाँकने वाला है। उसकी आँखों में अभिचार का सकेत है, मुस्कराहट में विनाश की सूचना है, आँश्रियों से खेलता है। बातें करता है—बिजलियों से आलिंगन। शर्व-चिन्ता में नृत्य करती हुई तारा का ताण्डव नृत्य, शून्य सर्वनाशकारिणी प्रकृति की मुण्डमालाओं की कन्दुक-क्रीडा—सबका वह प्रत्यक्षदर्शी है। यह क्रूर कठोर नर-पिशाच निश्चय ही भूकम्प के समान हृदय को हिला देनेवाला है। भटार्क और शर्वनाग के दुर्बल मन को अपने पक्ष में सबल बनाने के लिए अनन्तदेवी उसे अस्त्र बनाती है। वह अपने तान्त्रिक शब्दाडम्बर एवं असामान्य चेष्टाओं से वैसा कर दिखाता है।

वह दृष्ट-तर्क में प्रवीण है। शर्वनाग को वह अपने स्थूल किन्तु प्रभावशाली तर्क से वश में कर लेता है। भटार्क को भी वह अपने इसी वाक्-चातुर्य से साम्राज्य-विरोधी बनाये रखने में सफल होता है। उसकी नाटकीयता भी इसमें सहयोग देती है। वह अभिनय-कुशल है। कुछ घोर-आचार उसे सस्कारतः प्रिय हो गये हैं। वीभत्स तान्त्रिक क्रियाओं में उसे निष्ठा भी है और रुचि भी। 'दुरात्मा' स्कन्दगुप्त जब उसकी आशाओं के भंडार पर अर्गला लगा देता है और पुरगुप्त, अनन्तदेवी व भटार्क की गतिविधि बाधित कर देता है तो वह उग्रतारा की साधना करके सद्धर्म के उद्धार की योजना बनाता है। पहले उसकी दृष्टि विजया पर पड़ती है और वह उसी की बलि देने का विचार मन में कर लेता है, किन्तु विजया अपनी प्रतिहिंसा में देवसेना को आगे बढ़ा देती है। प्रपञ्च-बुद्धि के लिए जैसी विजया वैसी देवसेना—उसे तो नरबलि चाहिए। 'सुयोग' से देवसेना की बलि उसके पक्ष में दुहरा महत्व रखती है। यह सारा अकाण्ड ताण्डव वह सद्धर्म के नाम पर करता है। वह महाधूर्त है। तत्कालीन प्रशासन से बौद्ध असन्तुष्ट थे और बौद्ध धर्म की आड में अपना स्वार्थ सिद्ध करने वाले तथाकथित तन्त्राचारी भी इसीलिए साम्राज्य-विरोधी हो गये होगे। प्रपञ्च बुद्धि उन्हीं का प्रतिनिधित्व करता है। वह विफल होता है और अपनी प्रकृति के अनुसार, विनाश को प्राप्त होता है। उसका सुधार नहीं हो सकता, अतः उसका पूर्ण पतन होना ही चाहिए।

लंका-राज्य कुल का श्रमण, महाबोधि-विहार—स्थविर प्रख्यातकीर्ति ठीक उसके विरुद्ध सद्धर्म के उज्ज्वल पक्ष का प्रतिनिधि है। वह उदार विचारों का विवेकशील

बौद्ध है। स्वधर्म के आदर्शों में उसकी गहरी निष्ठा है, किन्तु ब्राह्मण-धर्म के प्रति उसमें घृणा, अनास्था अथवा प्रतिहिंसा का कोई भाव नहीं। वह जानता है कि मनुष्य अपूर्ण है, इसलिए सत्य का विकास जो उसके द्वारा होता है, अपूर्ण होता है। किन्तु यही विकास का रहस्य है। अतएव वह ब्राह्मण और बौद्ध धर्मों को एक ही मूल धर्म की दो शाखाएँ मानता है। नरबलि से उसे प्रवृत्तिगत और सैद्धान्तिक घृणा है। वह इसका विरोध करता है और पशुओं के स्थान पर अपनी बलि के लिए तैयार हो जाता है। अहिंसा और करुणा का बौद्धमत में विशेष महत्व है, किन्तु अन्य धर्मों में भी इनकी महत्ता कम नहीं मानी गयी है। उसकी आत्मशक्ति का यथाभीष्ट प्रभाव पड़ता है। वह भी राजनीति में कर्मशील है किन्तु राष्ट्र के पक्ष में, प्रपंचबुद्धि की भाँति विपक्ष में नहीं। नायक-पक्ष के छिन्न-भिन्न हो जाने पर वह धातुसेन का सन्देश मातृगुप्त तक पहुँचाता है। वह निर्भीक है। उसे न हूण सेनापति का भय है और न ही अनन्तदेवी, पुरगुप्त प्रादि का। हूणों को वह दो-टूक जवाब दे देता है और पुरगुप्त को अकर्मण्य और अनार्य कहता है। वह अधर्माचरण नहीं देख सकता। धर्म-रक्षा में मृत्यु से उसे कोई भय नहीं। वह भय को क्षणिक और अनात्म मानता है, अतः उसके लिए मृत्यु कोई अप्रत्याशित वस्तु नहीं। वह सांस्कृतिक विचारों का आदर्श-बौद्ध है। प्रपंचबुद्धि यदि भाद्र की अमावस्या के अन्धकार का साधक है, तो वह शरद पूर्णिमा के चन्द्रालोक का आराधक।

दोनों के माध्यम से दो विचारधाराएँ नाटक में प्रवाहित होती हैं—एक पूर्वार्ध में, दूसरी उत्तरार्ध में। जो हेय है, वह बीच में ही विनष्ट हो जाती है और जो श्रेय है वह अन्त में प्रकर्ष पाती है। नाटकीय प्रभाव की दृष्टि से प्रपंचबुद्धि का व्यक्तित्व निश्चय ही हावी हो जाने वाला है और बेहद जीवन्त है। टूटने वाले नक्षत्र में कुछ विशेष चमक होती ही है।

शर्वनाग और पुरगुप्त मध्यम-कोटि के चरित्र हैं, जिन्हें परिस्थितियाँ कुपथ पर ले जाती हैं। शर्वनाग वीर सैनिक है और उसमें स्वामिभक्ति भी है, किन्तु मनोबल की कमी और लोभी प्रकृति के कारण वह विपक्ष से जुड़ जाता है। प्रपंचबुद्धि का शब्दा-डम्बर एवं अभिचार-कर्म भी उसके क्षीण मनोबल को अन्यथा-दृढ़ बना देते हैं। स्कन्द और देवकी की उदात्ता उसे पुनः सुपथ पर ले आती है और वह पूरी शक्ति से राष्ट्र-रक्षण के कार्य में लग जाता है। वह चतुर और छद्मकुशल है। उत्तरार्ध में नायक-पक्ष को उससे बहुत बल मिलता है। पुरगुप्त अकर्मण्य और साम्राज्याकाक्षी है। मनोबल उसमें नहीं के बराबर है। फलतः वह अनन्तदेवी का सही मुहरा बन जाता है। वह विलासप्रिय अवश्य है, किन्तु उतना नहीं जितना उसे बन जाना पड़ता है। साम्राज्य का वह लोभी अवश्य है, किन्तु देशद्रोह के मूल्य पर वह उसे नहीं चाहता। अपने पक्ष की हूणों से दुरभिसन्धि उसे अच्छी नहीं लगती और वह प्रतिषेध का प्रयास भी करता है, किन्तु मनोबल की कमी के कारण अनन्तदेवी की डाँट पर चुप लगा जाता है और

कादम्ब मे डूब जाता है। अपने लोभ में और अनन्तदेवी के सकेत पर वह अपने पिता सम्राट् कुमार-गुप्त की हत्या के कुचक्र में प्रमुख भूमिका अवश्य देता है, किन्तु आगे चलकर हूणों पर स्कन्द की विजय से वह प्रसन्न भी होता है। अन्त में स्कन्द के चरण छूकर अपना अपराध स्वीकार करना उसकी आन्तरिक शुद्धि का परिचायक है।

मातृगुप्त एक और कवि तथा भावुक प्रेमी है और दूसरी ओर कर्मठ तथा वीर देशभक्त। स्कन्द के समान वह भी प्रेम में विफल होता है, फिर भी कर्मरत रहता है। देवसेना को वह बलि से बचाता है और नायक-पक्ष के बिखरने पर उसके पुनर्गठन के लिए प्रयत्न करता है। उसमें विनोदशीलता भी है। मुद्गल से उसकी मैत्री बहुत कुछ हास-गरिहास-प्रियता के ही कारण है। मुद्गल परम्परागत विदूषक के रूप में है। वह राज-सहचर है, विनोद-कुशल है और भोजनभट्ट है। प्रकृति से वह देशभक्त है और स्कन्द के पक्ष में कर्मशील रहता है। सामान्य चरित्रों में उसे आदर्श कहा जा सकता है। वृद्ध सम्राट् कुमारगुप्त विनोद-विलास में डूबे रहते हैं। उनमें राजनीतिक विवेक है अवश्य, किन्तु वह कृपणा क्षीण हो गया है कि विलास वृत्ति उस पर हावी हो जाती है। उनकी हत्या इस तथ्य की सूचक है कि साम्राज्य एवं देश के हितैषी थे और वे स्कन्द को ही अपना उत्तराधिकारी बनाना चाहते थे। विलासप्रियता उन्हें दुर्बल बना देती है और उसी के फलस्वरूप वे अनन्तदेवी के कुचक्र के शिकार हो जाते हैं। हूण-सेनापति खिंगिल अनार्य आक्रामक है, जिसमें सदाशयता एवं नैतिकता का पूर्ण अभाव है। उसे तथा उसके सैनिकों को हिंसा और लूट में ही विश्वास है। बार-बार पराजित होकर भी वे दुष्प्रयासों से विरत नहीं होते। पूरी तरह हार जाने पर वे स्कन्द का आदेश, अपनी विवशता के कारण, मान लेते हैं। मातृगुप्त की प्रणयिनी मालिनी का चरित्र कुछ विजया से मिलता-जुलता है, किन्तु एक तो कथा में उसकी कोई महत्वपूर्ण भूमिका नहीं है और दूसरे उसमें विजया के समान तेजस्विता और महत्व-प्रियता का अभाव है। उसमें चारित्रिक छिछलापन है और नाटककार ने उसे पछताने के लिए ही छोड़ दिया है। वस्तुतः वह एक अतिरिक्त पात्र है, जिसकी उपयोगिता केवल मातृगुप्त के वैशिष्ट्य को उभारने में मानी जा सकती है।

‘स्कन्दगुप्त’ प्रसाद का सर्वश्रेष्ठ नाटक है। सक्रियता, कथा-विन्यास, द्वन्द्व, चरित्र-वैचित्र्य आदि को कसौटी पर यह अपना वैशिष्ट्य प्रस्तुत करता है। रंगमंच की दृष्टि से भी यह प्रसाद की सर्वोत्तम नाट्यकृति है। नाटकोचित सक्रियता जितनी इसमें है, किसी नहीं। सभी अंक संघर्ष का कोई न कोई सक्रिय रूप प्रस्तुत करते हैं। प्रतिपक्ष के अन्त तक प्रयत्नशील रहने के कारण कुचक्र की भयानक रोचकता खण्डित नहीं होने पाती। अनन्तदेवी और भटार्क की दुरभिसन्धि, कुमारगुप्त की हत्या, देवकी की हत्या का षड्यन्त्र, प्रपञ्चबुद्धि की नरबलि-साधना, कुमा का युद्ध आदि के दृश्य बड़े ही प्रभावशाली हैं। जैसा द्वन्द्व-प्रधान कथानक है, उसी के अनुरूप रणभूमि, मन्त्रणा-मृह, शमशान, बाढ़,

समाधि आदि दृश्यों का संयोजन किया गया है। पूरा कथानक चुस्त-दुस्त है और क्षिप्रता-पूर्वक—एक समाहित प्रभाव लिए हुए—आगे बढ़ता रहता है। अभिनीत सारी कथावस्तु प्रसंगवद्ध है—अधिक छानबीन करने पर अधिकतम तीन दृश्य अतिरिक्त कहे जा सकेंगे—प्रथम अंक का तीसरा तथा चौथे अंक के तीसरे, चौथे दृश्य। पहले में मातृगुप्त अपनी भावुक कल्पना से अतिरंजित प्रणय-संकेत देता है, दूसरे में उसके अपनी प्रिया मालिनी से पुनर्मिलन तथा विच्छेद की कथा है और तीसरे में धातुसेन व प्रख्यातकीर्ति को बौद्ध-आह्वान-संघर्ष की सूचना मिलती है। यो, तीनों दृश्य इस दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं कि प्रथम दो स्कन्द व साम्राज्य से सम्बन्धित सूचनाएँ देते हैं और तीसरा व्यापक उद्देश्य-राष्ट्र-गौरव-के संस्थापन में सहायक है। फिर भी, मंचन की दृष्टि से इन्हें हटाया जा सकता है और यह सूचना अन्यत्र भी दिलाई जा सकती है। पाठ्य नाटक के परिप्रेक्ष्य में इन्हें होना चाहिए क्योंकि इनसे क्रमशः काव्यगत, चारित्रिक एवं लक्ष्यगत प्रभावों की सम्पुष्टि होती है।

गीतों के सम्बन्ध में भी यही बात है। गीत इसमें अनेक हैं, किन्तु वे यथावसर तथा उपयुक्त पात्र के माध्यम से प्रस्तुत किये जाने के कारण अप्रासंगिक नहीं लगते। नर्तकियों तथा देवसेना के गीत ऐसे ही हैं। देवसेना को संगीतप्रिय पात्र के रूप में प्रस्तुत ही इसलिए किया गया है कि कुछ श्रेष्ठ गीतों का समावेश किया जा सके। कम से कम अन्तिम गीत 'ब्राह्म, वेदना, मिली विदाई' को लेकर इस विषय में आपत्ति नहीं की जा सकती। प्रथम अंक के तृतीय और अन्तिम अंक के दूसरे तथा पाँचवें दृश्यों की लम्बी कविताएँ अवश्य अनाटकीय हैं—उन्हे हटा देने से नाटकीय प्रभाव में कोई कमी नहीं आती। यो, वे नितान्त असम्बद्ध भी नहीं हैं। विजया का गीत चरित्र-व्यंजक है और वीरों का समूह-गान भारत के सांस्कृतिक गौरव का संस्थापक है। प्रथम अंक में मातृगुप्त का गीत केवल उसके भावुक कल्पनाशील कवित्व और प्रेम का परिचायक है और उसे अतिरिक्त ही माना जायेगा। साहित्यिक दृष्टि से निश्चय ही वे महत्वपूर्ण हैं। वैसे, इस नाटक के सभी गीतों का स्तर साहित्यिक और सौष्ठवपूर्ण है—नर्तकियों का गीत भी।

पात्रों में केवल मालिनी अतिरिक्त कही जा सकती है। शेष सभी नाटक की अपेक्षा के अनुरूप हैं—मुद्गल भी, जो केवल स्थूल विनोद की ही सृष्टि नहीं करता, आवश्यक सूचनाएँ भी देता है और नायक-पक्ष के साथ सक्रिय सहयोग भी करता है। सवाद कुछ स्थलों को छोड़ कर सर्वत्र छोटे-छोटे और त्वरामूर्त हैं। कुछ पात्रों के व्यक्तित्व में भावुकता, दार्शनिकता और कवित्व का विनियोग होने के कारण उनके कथोप-कथन अनावश्यक रूप से लम्बे और अतिरंजित हो गये हैं। मातृगुप्त का कवित्व-प्रदर्शन ऐसा ही है। स्कन्द और देवसेना के साथ विचारशीलता और भावुक आदर्शवाद जुड़े हुए हैं, अतएव उन्हे पूरी बात कहनी पड़ती है। धातुसेन और प्रख्यातकीर्ति दार्शनिक-श्लोक के चरित्र हैं, अतः भाषण उनकी कमजोरी या नियति हैं। अभिनय के विचार से मातृगुप्त

के आरंभिक कई सवाद हटाए जा सकते हैं तथा शेष को संक्षिप्त किया जा सकता है। प्रतिपक्ष की संवाद-योजना विशेष नाटकोचित है, क्योंकि वे सभी व्यावहारिक स्वार्थ-साधक हैं और अपने विषय में कम से कम कहना चाहते हैं। भाषा सर्वत्र प्रासादिक अर्थात् तत्समनिष्ठ है। उसे बदलना सम्भव नहीं। वस्तुतः प्रसाद के नाटको के मंचन के लिए मंच और दर्शक की स्तरीयता चाहिए। उनके नाटक साहित्यिक और पाठ्य हैं। तदनु रूप वातावरण होने पर उन्हें यथावत् अभिनीत भी किया जा सकता है।

‘स्कन्दगुप्त’ में तत्कालीन समस्याओं के प्रस्तुतीकरण और उनके निराकरण के माध्यम से सामयिक सन्देश देने का वैशिष्ट्य है। चौथी-पाँचवीं शताब्दी के भारत की राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक समस्याओं को इसमें व्यापक रूप से चित्रित किया गया है और उनका सामूहिक समाधान एक नैतिक ध्येयवाद की प्रतिष्ठा करता है। प्रसाद सांस्कृतिक राष्ट्रवाद की एक पूरी तस्वीर सामने रखकर देश को एकता की प्रेरणा देना चाहते थे। उन्हें अपने इस मन्तव्य में पूरी सफलता मिली है। स्कन्द के चरित्र की दुहरी और यथार्थ नाटकीयता भी इस नाटक का एक उल्लेखनीय गुण है। उसका दिशा-परिवर्तन, उसकी कर्म-प्रवृत्ति और अन्ततः कर्म-संन्यास—सब कुछ मंच पर ही होता है। इसे एक प्रयोग कहा जा सकता है, जो यथार्थपरक है। जिस रूप में वह विरागशील रहता है, उसी रूप में वह युद्धरत भी हो जाता है और अन्त में पुनः उसी वेष-भूषा में संघर्ष से अलग भी हो जाता है। इन अलग-अलग भूमिकाओं के लिए उसे बार-बार ‘मेक-अप’ नहीं करना पड़ता। समापन की मानवीय कृपा इस नाटक की अन्तिम और चरम विशेषता कही जा सकती है। त्रासदी को दुःखानुभूति के माध्यम से मन का उदात्तीकरण करना चाहिए और यह नाटक पूर्णतः त्रासदी न होकर भी इस लक्ष्य की आत्यन्तिक पूर्ति करता है।

एक घूँट : थोसिस प्ले

‘एक घूँट’ प्रसाद की लघु नाट्यकृति है। इसका प्रकाशन १९३० में हुआ। अपने कथ्य और शिल्प में यह उनके अन्य नाटकों से अलग और अद्भुत है। इसकी शैली अन्यापदेश (एलेगरी) जैसी है, यद्यपि इसे अन्यापदेशी नाट्यवर्ग में एकान्त रूप से नहीं रखा जा सकता। इसके अधिकतर पात्रों के नाम वर्ग अथवा वृत्ति के व्यंजक अवश्य हैं, किन्तु यह व्यंजना इतनी पुष्ट, निश्चित और सर्वोपरि नहीं कि उसे प्रतीक की कोटि में रखा जा सके। बड़े हल्के ढंग से प्रसाद ने चरित्रों का नामकरण उनकी प्रकृति के अनुरूप कर दिया है—प्रतीकत्व के गाम्भीर्य में यहाँ उनकी दिलचस्पी नहीं थी। वस्तुतः वे आदर्शवादी सैद्धान्तिकता को व्यावहारिक घरातल पर उतारना चाहते थे, जिसके लिए नामकरण की यह विशेषता एक कलात्मक आकांक्षा थी। यों भी, उनकी कृतियों में सामान्यतः पात्रों के नाम उनकी प्रकृति की व्यंजना करने वाले होते ही हैं। अतः इस साधारण व्यंजकता के आधार पर ‘एक घूँट’ को अन्यापदेश या रूपक के वर्ग में नहीं रखना होगा। इसके पात्रों का व्यक्तित्व ठोस है और वे प्रतीक न होकर व्यक्ति हैं।

‘कामना’ से इसका यही विभेद है कि जहाँ उसमें आद्योपान्त नामकरण और चरित्र निर्वाह में रूपकत्व की सावधानी बरती गयी है, वहाँ इसमें वैसा कुछ भी न करके कतिपय पात्रों की बहस के माध्यम से आदर्श को, उसकी कमी बताकर, व्यावहारिकता की दिशा में अग्रसर करा दिया गया है। न इसमें आरोहोपरोहमयी कथा है, न घटनाओं का घातप्रतिघात और न ही चरित्रों की कर्मलोकित वैविध्यमयी विशिष्टताएँ। द्वन्द्व यदि है भी, तो वैचारिक स्तर का और वह भी ऐसा कि वास्तविकता का एक झटका उसे पात्र की अज्ञानता या अनुभवहीनता सिद्ध कर देता है। इसे द्वन्द्वाभास ही कह सकते हैं, द्वन्द्व नहीं। जाहिर है कि नाटकीय क्रिया-व्यापार के लिए द्वन्द्व—ठोस सवर्ण-की भूमि चाहिए, मात्र बौद्धिक भ्रान्ति से उसकी सक्रियता का ताना-बाना नहीं बुना जा सकता। यह तथ्य ‘स्कन्दगुप्त’ के रचनाकार से अधिक कौन समझेगा।

प्रसाद वस्तुतः इस कृति में जीवन की द्वन्द्वात्मक सक्रियता के स्थान पर वैचारिक द्वन्द्व या बहस प्रस्तुत करना चाहते थे और वह भी विनोदमयी हल्की-फुल्की शैली में। अपने उद्देश्य में वे निश्चय ही सफल हैं। मेरे विचार से इसे नाटक के स्थान पर नाटकीय निबन्ध अथवा निबन्धात्मक एकाकी कहना अधिक उपयुक्त होगा। खण्डन-मण्डन की चुस्ती और व्यवस्थित विकासमयी वैचारिकता इसमें आद्योपान्त मिलेगी। सवाद और अभिनय की विधा में प्रसाद की निबन्धकला ने ‘एक घूँट’ के रूप में एक रोचक सर्जना की है, इसमें सन्देह नहीं।

‘एक घूंट’ का कथावस्तु बहुत क्षीण है। वह एक प्रसंग मात्र है। अरुणाचल पहाड़ी के समीप एक हरे-भरे वन में कुछ उत्साही लोगो ने सरलता, स्वास्थ्य और सौन्दर्य की आदर्शत्रयी को चरितार्थ करने के लिए एक आश्रम बना लिया है। कुंज इस आश्रम का मन्त्री है। रसाल कवि है और बनलता उसकी पत्नी। मुकुल उत्साही तर्कशील युवक है। प्रेमलता उसकी दूर के रिश्ते की बहन है। भाडूवाला एक शिक्षित, किन्तु साधारण स्थिति का व्यक्ति है जो अपनी स्त्री की प्रेरणा से यहाँ आकर रहने लगा है। चँदुला एक विज्ञापन-विदूषक है। इन सबके बीच धुमकड़ और सुन्दर युवक आनन्द स्वतन्त्र प्रेम का आदर्श लेकर अतिथि रूप में आया हुआ है और मुकुल के यहाँ ठहरा है।

आनन्द विश्व की कामना का मूल रहस्य आनन्द मानता है और वह उन दार्शनिकों से मतभेद रखता है जो ससार को दुःखमय मानते हैं। उसके मतानुसार दुःख, अभाव आदि काल्पनिक हैं, मिथ्या हैं और स्वच्छन्द प्रेम की परिधि को संकुचित बना देने के अनिवार्य परिणाम हैं। वह उन्मुक्त, स्वच्छन्द प्रेम का समर्थन करता है। रसाल आनन्द का परिचय देते हुए कहता है आश्रम की आदर्शत्रयी-स्वास्थ्य, सरलता और सौन्दर्य में आनन्द के सन्देश प्रेम को भी मिला देने से विश्व के लिए आनन्द का उत्स खल जायेगा। आनन्द और प्रेमलता एक दूसरे के प्रति आकर्षण का अनुभव करते हैं। मुक्त प्रेम का समर्थक आनन्द बनलता को दुखी देखकर उसके आगे भी प्रेम का प्रस्ताव रखता है जिसे वह कठोरतापूर्वक ठुकरा देती है।

बनलता आनन्द के बौद्धिक आदर्शों को व्यावहारिकता की दिशा देने के लिए उसे प्रेमलता से जोड़ देती है और नाटक समाप्त हो जाता है। इस प्रकार इस नाटक में विचार की ही प्रधानता है, कथातत्त्व गौण है। इसे ऐसी नाटकीय विचार-गोष्ठी कह सकते हैं जिसका समापन व्यावहारिकता में हुआ है। बीच में आनेवाला चँदुले का विनोदपूर्ण प्रसंग भी अपने ढंग से वैचारिक उत्तेजना देता है। समग्रतः इसे ‘थीसिस प्ले’ की संज्ञा दी जा सकती है जिसमें किसी विचार की पुष्टि का उद्देश्य सामने रखकर तदनुरूप नाट्य-तत्वों की योजना की जाती है।

‘एक घूंट’ के पात्रों का चरित्र-निर्माण घटनात्मक तथा आरोहावरोहपूर्ण न होकर स्थिर तथा परिणतिपरक है। आनन्द, रसाल तथा भाडूवाले की स्त्री परिणतिपरक चरित्र हैं और बनलता, प्रेमलता, चँदुला तथा भाडूवाला स्थिर चरित्र। कुंज और मुकुल कभी आनन्द का समर्थन करते हैं, कभी बनलता का—उनकी अपनी कोई निश्चित दिशा अथवा मान्यता नहीं। आनन्द आश्रम में उन्मुक्त प्रेम का सन्देश लेकर आया है। विवाह की वह कोई उपयोगिता नहीं समझता, क्योंकि उसके विचार से यह प्रेम को संकुचित सीमित कर देने वाली सस्था है। इसी प्रकार दृढ़ निश्चय या संकल्प से भी वह ध्वराता है, क्योंकि यह जीवन को व्यावहारिकता की नियत दिशा में ले जानेवाला है। वह गंभीर विचारक तो है, किन्तु अनुभव की दृष्टि से कोरा है। बनलता का चरित्र उसे पुनर्विचार

केलिए बाध्य करता है और इसी मन. स्थिति में वह प्रेमलता के साथ जोड़ दिया जाता है। घूंट-घूंट सर्वत्र पीने और असम्पृक्त भाव से चल देने की अपेक्षा अपने चिरपरिचित को खोजकर उसके हाथ से एक घूंट पीना अधिक तृप्तिकर है—यह अनुभव उसे अन्त में मिलता है और यही इस कृति का कथ्यादर्श भी है।

रसाल अपरिपक्व विचारों का भावुक कवि है। झाड़ूवाले की पत्नी में चमक दमक एवं सामाजिक आशंसा की प्रवृत्ति है और उसे अपने वर्तमान जीवन से असन्तोष है। अपने पति की विचारशीलता से प्रभावित होकर वह उसकी अनुगामिनी बन जाती है। चँदुले की पत्नी भी इसी वर्ग की है, किन्तु उसमें कोई परिवर्तन घटित नहीं होता। मच पर वह आती भी नहीं। चँदुला पारिवारिक किस्म का हँसोड़ व्यक्ति है और काफी व्यावहारिक व समझदार है। विज्ञापनबाजी का अपना दायित्व वह भली प्रकार निभाता है। कुज और मुकुल उत्साहपूर्वक बहस में भाग लेने के प्रतिरिक्त कोई अन्य उल्लेखनीय काम नहीं करते। वनलता और प्रेमलता जीवन की व्यावहारिकता की प्रतिनिधि हैं, वनलता विशेषकर क्योंकि वह विवाहिता है। अपनी चारित्रिक दृढ़ता से वह आनन्द और अपने पति रसाल को व्यावहारिकता के सही मार्ग पर लाने में सफल होती है। प्रेमलता भावनामयी कुमारी है। आनन्द की बातों से वह चमत्कृत हो उठती है। किन्तु उसका बन्धनमुक्तता और दायित्वहीनता का आदर्श उसकी समझ में नहीं आता। वह द्विधाग्रस्त होती है और तर्क भी करती है, किन्तु आनन्द की बातों से उसका समाधान नहीं होता, यद्यपि उसके व्यक्तित्व के प्रति वह आकर्षित रहती ही है। वनलता की प्रेरणा से आनन्द उसके मनोरूप ढल जाता है और उसका अभिष्ट पूरा हो जाता है। झाड़ूवाला इस नाटक का सर्वाधिक तेजतर्रार और अनुभवी व्यक्ति है। अपनी पत्नी की प्रेरणा से वह अपना अभावग्रस्त एवं तिरस्कृत सामाजिक जीवन छोड़कर आश्रम में रहने आया है। उसे आश्रम का यह आदर्श सुन्दर लगता है कि कोई भी कर्म लज्जाजनक नहीं, अतः वह शिक्षित होकर भी झाड़ू देने का काम सहर्ष करने लगता है। किन्तु शीघ्र ही आश्रम के आदर्शों का खोखलापन उसके समक्ष प्रकट हो जाता है। स्वास्थ्य, सरलता एवं सौन्दर्य के नाम पर चलायी जाने वाली व्ययसाध्य जीवन पद्धति उसे विक्षोभ और तिक्तता से भर देती है। अपनी पत्नी की फरमाइशें पूरी करने में वह जिस प्रकार पहले असमर्थ रहा होगा, वैसा ही इस आश्रम में भी है। अतः वह अतिथि आनन्द और आश्रम के संचालक-वर्ग के आदर्शों का मिथ्यात्व प्रकट करता हुआ उनकी उपेक्षा करता है। वनलता उसकी बातों से प्रभावित होती है और उसकी पत्नी भी। वह इस नाटक की चारित्रिक परिणतियों की धुरी है। वह न आता तो शायद बहस कभी समाप्त न होती और न कोई निष्कर्ष ही निकलता।

चरित्र-निरूपण की दृष्टि से और कुछ भी उल्लेखनीय नहीं। पात्रों के नाम अवश्य प्रवृत्तिव्यजक हैं। आनन्द आनन्दवादी है। रसाल रसजीवी भावुक कवि है।

मुकुल खिलते फूल जैसा उत्साही है। कुंज मन्त्री या व्यवस्थापक है, क्योंकि आनन्दचर्या बहुधा निकुंजों से सम्बद्ध रही है। लताएँ आकर्षणमयी और बाँधने वाली होती ही हैं, फिर वन की लता। उसका उद्दाम आवेग एक बार आनन्द को भी झकझोर देता है, किन्तु वह अपनी ही दिशा में प्रसरित होती रहती है। आनन्द के लिए तो सीधीसादी प्रेम की लता ही उपयुक्त सगिनी है। चँदुला अपनी गंजी खोपड़ी के अनुरूप ही बौद्धिकता से कटा रहता है। झाड़ूवाला सबके मन-मस्तिष्क की सफाई करके अपनी संज्ञा सार्थक करता है। यह वृत्ति-व्यंजक अभिधान-पद्धति रूपकवर्गीय होने पर भी शुद्ध रूपकात्मक नहीं। बहुधा 'कामना' नाटिका और 'एक घंट' को व्यंजक नामकरण के आधार पर समवर्गीय—रूपकात्मक या आन्यापदेशिक-कह दिया जाता है किन्तु यह अधिक सगत नहीं प्रतीत होता। 'कामना' में पात्रों के नाम एक ही पद्धति पर रखे गये हैं और वे सभी मानवीय वृत्तियों के प्रतीक हैं। 'एक घंट' में यह एकतानता नहीं है। कुछ नाम प्रकृति-क्षेत्र से सम्बद्ध हैं और कुछ गुण या कर्म से। फिर, समूची स्थिति भी व्यंजक नहीं है। अधिकतर यह उत्साही युवक-युवतियों की जीवन्त विचार-गोष्ठी ही प्रतीत होती है। कभी-कभी पात्र अवश्य प्रतिनिधि जैसे लगते हैं, किन्तु यह प्रभाव भी क्षणिक ही रहता है। दूसरे शब्दों में, इसके पात्र खासे व्यक्तित्व-सम्पन्न हैं और वे अपनी प्रकृति के अनुरूप बहस या काम करते हैं—उन्हे प्रतीकात्मक या रूपकात्मक कहना एक अनावश्यक भ्रम उत्पन्न करना है।

रसदृष्टि से इसमें शृंगार की प्रधानता है। प्रेमलता आश्रय है, आनन्द आलम्बन। यो, आनन्द भी उसके प्रति एक आकर्षण का अनुभव करता रहा है, किन्तु उसे वह स्वयं सही रूप में समझ नहीं सका है। यह समझ उसे अन्त में आती है। तब प्रेम सम हो उठता है। पहले की बहस में आन्तरिक लगाव का सस्पर्श भी कुछ कम मधुर नहीं। आनन्द की वाग्दीप्ति प्रेमलता के सौन्दर्य से स्फूर्ति पाती रही है और प्रेमलता भी उससे कई बातों में मतभेद रखने के बावजूद उसके व्यक्तित्व से सम्मोहित रहती है। यह सम्पूर्ण प्रकरण पूर्वराग जैसा है। विदग्ध-शृंगार वनलता को आश्रय बनाकर प्रकट हुआ है। उसका उद्वेग विप्रलम्भ के अन्तर्गत रखा जायेगा, यद्यपि अपने प्रेमालम्बन से उसका दैहिक या स्थानिक वियोग नहीं हुआ है। चाहे, तो इसे मानसी विप्रलम्भ कह सकते हैं। उसका वैकल्य हृदय मथ देने वाला है—'आकर्षण किसी को बाहुपाश में जकड़ने के लिए प्रेरित कर रहा है। इस संचित स्नेह से यदि किसी रूखे मन को चिकना कर सकती?' उसमें इतना उद्दाम आवेग है कि एक बार आनन्द भी दिग्भ्रान्त हो उठता है। अन्ततः उसका भी प्रेम प्रसंग समता की सुखानुभूति में पर्यवसित हो जाता है।

आनन्द का उसके प्रति प्रेम निवेदन रसाभास कहा जा सकता है, यद्यपि नाटकीय दृष्टि से वह इसलिए महत्वपूर्ण है कि वहीं से आनन्द के उन्मुक्त प्रेम-सिद्धान्त को व्यावहारिक और निश्चित दिशा मिलने लगती है और वह अपने आदर्श की कमी अनुभव करने

लगता है। चँदुले और उसकी पत्नी का प्रसंग विनोदपूर्ण अधिक है, शृंगारिक कम। बहुत करके इसे शृंगारिक हास्य कह सकते हैं। वस्तुतः यहाँ हास्य को सवारी के रूप में होना चाहिए था, किन्तु वह कुछ अधिक ही पुष्ट हो गया है और स्थायी भाव का आभास देने लगा है। भाड़ूवाले और उसकी पत्नी का कलह गार्हस्थ्य प्रणय का एक अन्य पहलू उपस्थित करता है, जिसका समापन अन्य प्रसंगों की भाँति समत्व में हुआ है। वस्तुतः इस नाटक में प्रसाद ने तीन गार्हस्थ्य प्रसंगों के द्वारा रतिभाव की व्यावहारिक अपूर्णताओं का हवाला दिया है और उनका समाधान भी किया है। इसी प्रकार उन्होंने उन्मुक्त प्रेम को भी समत्वमयी व्यावहारिक दिशा दी है।

दाम्पत्य रतिभाव के प्रकरणों की भूमिका दुहरी है। वे अपने आप में एक पूर्ण स्थिति भी प्रस्तुत करते हैं और आनन्द के सन्दर्भ में उद्दीपन और दिशा-निर्देश का भी काम करते हैं। इस प्रकार समग्रतः इसमें शृंगार रस की व्याप्ति है। व्यंग्य-विद्रूप और विनोद के स्थल इसे रोचक बनाने में सहयोग देते हैं, उनकी अलग रसवत्ता नहीं। आनन्द की बौद्धिकता शृंगार की सिद्धि में कुछ व्याघात अवश्य उत्पन्न करती है, किन्तु उसकी क्षतिपूर्ति उसके समानान्तर चलने वाली वनलता और प्रेमलता की हादिकता से हो जाती है। विजय अन्त में भावना की ही होती है और आनन्द की सारी बौद्धिकता अपना वाग्दीप्ति के बावजूद खोखली साबित हो जाती है। इस दृष्टि से आनन्द 'कामना' के विलास और 'कामायनी' की इडा का समवर्गीय ठहरता है। हादिक रागात्मकता और सद्भाव की विजय जिस प्रकार 'कामना' और 'कामायनी' में होती है, उसी प्रकार 'एक घूंट' में भी। एक प्रकार से 'कामना' और 'एक घूंट' 'कामायनी' के पूर्वाभास या पूर्वाम्बास कहे जा सकते हैं और जिस प्रकार उसमें रतिभाव का प्रामुख्य है उसी प्रकार इनमें भी। बुद्धि पर हृदय की विजय का जो आदर्श 'कामायनी' में पौराणिक इतिहास के माध्यम से प्रस्तुत किया गया है, वही 'कामना' में काल्पनिक कथा के सहारे व्यक्त हुआ था और उसी को 'एक घूंट' में व्यावहारिक प्रकरणों द्वारा अभिव्यक्ति मिली है। इस सम्पूर्ण गवेषणा और विश्लेषण का केन्द्र जीवनव्यापी रतिभाव ही है, जिसके प्रसाद वास्तविक पारखी हैं।

नाट्य अथवा अभिनय की दृष्टि से कुछ विशेष उल्लेखनीय नहीं। मचसज्जा साधारण है और एक ही दृश्य आदि से अन्त तक किञ्चित् परिवर्तन के साथ बना रहता है। गीत प्रासंगिक है और वे बौद्धिक रुझान कम करने में सहायक हैं। 'जलधर की माला' शीर्षक गीत विशेष सुन्दर है। चँदुले का प्रसंग भी व्यंग्यविद्रूप की शैली में बौद्धिकता के प्रभाव-विघटन में सहयोग देना है और रोचक नाटकीयता की सृष्टि करता है। क्रियाशीलता का इसमें एकान्त अभाव है, क्योंकि इसका रूप ही विचारगोष्ठी जैसा है। नाट्य-सन्धियों तथा अर्थप्रकृतियों के विधान की यहाँ गुजायश नहीं। हाँ, कार्यविस्थाएँ अवश्य देखी जा सकती हैं। आरम्भिक वार्तालाप में प्रेमलता का आनन्द के व्यक्तित्व पर

मुग्ध होना 'प्रारम्भ' है। वनलता और कुज का दोनों के विषय में विश्लेषण 'प्रयत्न' कहा जा सकता है, जिसमें चटुले और भाङू वाले के प्रसंग भी शामिल हो जाते हैं। प्राप्त्याशा और 'नियताति' अन्त में बड़ी त्वरा से प्रायः एक साथ आते हैं और उसी के बाद 'फलागम'। वस्तुतः कथातन्तु की क्षीणता के कारण वस्तु-विन्यास के कौशल के लिए यहाँ अवकाश ही नहीं रहा। इसमें विचार या जीवनदर्शन की ही प्रमुखता है और उसी के विन्यास में नाट्य-गुण खोजना समीचीन होगा।

चन्द्रगुप्त : एक महायामी प्रौढ़ कृति

‘चन्द्रगुप्त’ प्रसाद के ऐतिहासिक नाटको में कई दृष्टियों से शीर्षस्थ माना जाता है। है भी यह लेखक के श्रेष्ठतम सर्जनकाल की कृति। इसका प्रकाशन १९३१ में हुआ। सभी विधाओं में प्रसाद का कृतित्व उनके सर्जन-युग के उत्तराण में सर्वोत्तम बन पड़ा है। नाट्य-कृतियों में यदि ‘स्कन्दगुप्त’ द्वन्द्व और समाहार के विचार से सर्वोत्तम है, तो चन्द्रगुप्त अपनी अखण्ड प्रभावान्विति में प्रद्वितीय है। कथानक, चरित्र, रस, उद्देश्य अथवा फल—सभी के विन्यास और संयोजन में जैसी एकतानता इस नाटक में है, अन्यत्र नहीं मिलेगी। ऐतिहासिक काल-खण्डों के बीच इस महादेश की सांस्कृतिक गरिमा को उभारने का जो प्रयास प्रसाद सर्वत्र करते रहे हैं, उसे यहाँ सर्वतोमुखी सफलता मिली है।

भारतीय इतिहास का यह समय एक ज्वलन्त गौरव-युग था भी। नाटक के आरम्भ में उन्होंने इसके तथ्यपरक विवरण भी दिये हैं। चन्द्रगुप्त की शासन-व्यवस्था अत्युत्तम थी, प्रजा सुखी और समृद्ध थी। उसकी सेना जितनी विशाल थी, उतनी ही व्यवस्थित और उतनी ही रणकुशल। प्रजा राजभक्त थी और उसकी जीवन-पद्धति सरल किन्तु सांस्कृतिक थी। चक्रवर्ती चन्द्रगुप्त का शासनकाल भारत का स्वर्णयुग था। स्वयं सम्राट् चन्द्रगुप्त दृढ़ शासक, विनीत, व्यवहारचतुर, मेधावी, उदार, नैतिक, सर्वगुणसम्पन्न तथा भारतभूमि के संपूतो में से एक रत्न था। इस विक्रान्त और यशस्वी इतिहास-पुरुष के व्यक्तित्व के प्रति प्रसाद में आरम्भ से ही आदरपूर्ण आकर्षण था। इतिहास और साहित्य की गहरी छानबीन के बाद उन्होंने इसके विषय के जो तथ्यात्मक और तत्वात्मक विवरण दिये हैं, वे अत्यधिक महत्वपूर्ण हैं और कदाचित् चन्द्रगुप्त मौर्य के सम्बन्ध में हिन्दी में यह पहली विशद ऐतिहासिक विवेचना है। यह विवेचना १९०६ में ‘चन्द्रगुप्त मौर्य’ के नाम से प्रकाशित हुई थी। इस नाटक के छपने पर उसे ही इसकी भूमिका के रूप में जोड़ दिया गया है। १९१२ में इसी वस्तु-विषय का एक लघुरूपक ‘कल्याणी-परिणय’ के रूप में नागरी-प्रचारिणी-पत्रिका में प्रकाशित हुआ था। प्रस्तुत नाटक में वह लघुरूपक यथाप्रसंग परिवर्तित और परिवर्धित होकर सम्मिलित हो गया है। प्रकर्ष-युग की रचना होने के कारण इसमें अस्वाभाविक लगने वाली वे नाट्य-रुद्धियाँ स्वतः समाप्त हो गयी हैं, जो लघुरूपक में थी—जैसे नादीपाठ, भरतवाक्य, पद्य-संवाद आदि। दूसरी ओर कथा-सूत्रों, प्रमुख चरित्रों तथा भाषा में उक्त रूपक की आधारभूमि स्पष्ट देखी जा सकती है। यों, दोनों में तुलना की कोई बात नहीं उठती, क्योंकि अपने आकार-प्रकार में प्रस्तुत नाटक बहुत बड़ा है और अपनी समग्रता में यह डी० एल० राय के ‘चन्द्रगुप्त’ से कहीं अधिक प्रभावशाली सिद्ध हुआ है, जो इसके लेखन से कई वर्ष पूर्व—१९१७ में ही हिन्दी में अनूदित हो चुका था।

प्राचीन भारतीय इतिहास के मौलिक अन्वेषक प्रसाद ने अर्थकथा, स्थविरावली, कथासरित्सागर और दुष्टि के आधार पर चन्द्रगुप्त-विषयक विवरण दिये हैं। उनकी स्थापना के अनुसार शिशुनाक-वंशी महानन्द के संकर-पुत्र महापद्म के पुत्र घननन्द से मगध का सिंहासन लेने वाला चन्द्रगुप्त मौरियों के नगर का राजकुमार था। 'मौर्य' शब्द को 'मुरा' नाम की शूद्रा के साथ जोड़ना भ्रान्त बताते हुए वे कहते हैं कि 'मुरा' से मौर और मोरेय बन सकता है, न कि मौर्य। 'मोरिय' को भी वे इसका मूल नहीं मानते, क्योंकि पतंजलि ने स्पष्ट 'मौर्य' शब्द का उल्लेख किया है। वे अर्थकथा की इस व्याख्या को मान्यता देते हैं कि 'शाक्य लोगो में आपस में बुद्ध के जीवनकाल में ही एक भगडा हुआ और कुछ लोग हिमवान् के पिप्पली-जानन प्रदेश में अपना नगर बसाकर रहने लगे। उस नगर के सुन्दर परो पर क्रौंच और मोर पक्षी के चित्र अंकित थे, इसलिए वहाँ के शाक्य लोग मोरिय कहलाये। कुछ सिक्के बिहार में ऐसे भी मिले हैं, जिन पर मयूर का चिह्न अंकित है।' इस प्रकार वे 'मौर्य' शब्द को मोर-पक्षी के उपलक्षण से सम्बद्ध करते हुए इस वंश के प्रतापी सम्राट् चन्द्रगुप्त को क्षत्रिय मानते हैं। 'वृषल' विशेषण भी, उनके मतानुसार, चन्द्रगुप्त के क्षत्रियत्व का ही सूचक है। 'जो क्षत्रिय लोग वैदिक क्रियाओं से उदासीन हो जाते थे, उन्हें धार्मिक दृष्टि से वृषलत्व प्राप्त होता था।' चन्द्रगुप्त के नीच-जन्मा होने का प्रवाद ग्रीक इतिहास-लेखकों के भ्रम के कारण चल पड़ा है। चन्द्रगुप्त को महानन्द का पुत्र मानना भी वे असंगत बताते हैं, क्योंकि महानन्द के बाद सौ वर्षों तक महापद्म और उसके पुत्रों ने राज्य किया था और चन्द्रगुप्त ने अन्तिम सम्राट् के बाद चौबीस वर्ष तक शासन किया था।

इस प्रकार चन्द्रगुप्त मौर्य-कुल का क्षत्रिय था, जिसका सबसे प्राचीन स्थान पिप्पलीकानन था। चन्द्रगुप्त के आदिपुरुष मौर्य इसी स्थान के अधिपति थे और यह राज-वंश गौतमबुद्ध के समय में प्रतिष्ठित गिना जाता था। नन्दो के क्षत्रिय-नाशकारी शासन में मौर्यों की शक्ति क्षीण हो गयी थी और वे उनकी सेना में उच्च पदों पर काम करने लगे थे। ऐसे ही एक मौर्य-सेनापति का पुत्र चन्द्रगुप्त था—जो अपने पिता के राजकोप में पड़े होने के कारण नन्दो की राजसभा में रहता हुआ उनसे घृणा करता था और उसे राजक्रोध के कारण पाटलीपुत्र छोड़ना पड़ा था। घननन्द से अपमानित चाणक्य ने उसे बाल्यावस्था में देखकर उसके विषय में भविष्यवाणी की थी और उसकी माँ से कहकर उसे राजसभा में भिजवाया था, जहाँ उसने अपनी विलक्षण बुद्धि का परिचय दिया था। ई० पू० ३२७-२८ में उसने मगध छोड़ा और शत्रुओं से बदला लेने के उद्योग में अनेक कष्ट मार्ग में झेलते-झेलते लक्षशिला पहुँचा था। यही ई० पू० ३२६ में चन्द्रगुप्त सिकन्दर से मिला था और अपनी असह्यशीलता के कारण उसने सिकन्दर को असन्तुष्ट कर दिया था। इस बीच उसने ग्रीक-सेना की रणनीति का अध्ययन कर लिया था। उसने पार्वत्य जातियों को सिकन्दर से लड़ने के लिए उत्तेजित किया था और उन्हें ग्रीक रण-शिक्षा

दी थी। सिकन्दर क्रमशः वितस्ता, चन्द्रभागा और इरावती के प्रदेशों को विजय करता हुआ विपाशा-तट तक आया था, किन्तु मगध साम्राज्य का प्रचण्ड प्रताप सुनकर वह ३२५ ई० पू० में फिलिप को क्षत्रप बनाकर काबुल की ओर चला गया था।

सिकन्दर के चले जाने पर फिलिप ने षड्यंत्र करके पोरस को मरवा डाला। चन्द्रगुप्त ने पार्वत्य लोगों की एक सुशिक्षित सेना तब तक तैयार कर ली थी, जिसकी परीक्षा प्रथमतः ग्रीक सैनिकों ने ली। इसी गडबड में फिलिप मारा गया और उस प्रदेश के लोग पूर्णरूप से स्वतंत्र बन गये। पंजाब की यह अराजकता चन्द्रगुप्त के पक्ष में थी और उसने इसके राज्यों को स्वतंत्र बनाते हुए ३२१ ई० पू० में मगध की राजधानी पाटलीपुत्र पर घेरा डाल दिया। उसने प्रायः पन्द्रह दिनों में विजय प्राप्त कर ली और मगध के सिंहासन पर आरुढ़ हुआ। सिल्यूकस से उसकी मुठभेड़ (३०६ ई० पू०) सिन्धु-तट पर हुई। चन्द्रगुप्त के नायकत्व में विशाल मौर्यवाहिनी ने सिल्यूकस को गहरी पराजय दी। इसी समय ग्रीक जनरलों में खलबली मचने के कारण सिल्यूकस को शीघ्र लौटने की चिन्ता हो गयी थी, अतएव उसने चन्द्रगुप्त से सन्धि (३०५ ई० पू०) कर ली। सन्धि के अनुसार चन्द्रगुप्त भारतीय प्रदेशों का स्वामी हुआ। उसे अफगानिस्तान और मकराना भी मिले। नीतिचतुर सिल्यूकस ने उससे अपनी सुन्दरी कन्या का पाणिग्रहण करा दिया था जिस पर सन्तुष्ट होकर वीर चन्द्रगुप्त ने पाँच सौ हाथियों की एक सेना सिल्यूकस को दी थी। इस प्रकार अश्वमेध का अवतार चन्द्रगुप्त प्रबल पराक्रान्त राजा माना जाने लगा और ग्रीस, मिस्र, सीरिया इत्यादि के नरेश उसकी मित्रता से अपना गौरव समझते थे।

चन्द्रगुप्त वैदिक धर्मावलम्बी था। वह प्रबल प्रतापी सम्राट् था। वह सदैव सावधान रहता था और षड्यंत्रों से सुरक्षा के लिए एक स्थान पर सदा नहीं रहता था। मौर्य राजधानी पाटलीपुत्र उस समय अत्यधिक उन्नत अवस्था में थी। चन्द्रगुप्त ने चौबीस वर्ष तक भारत भूमि का शासन किया। उसका शासनकाल भारत का स्वर्णयुग था। चाणक्य उसके प्रधान सहायक मंत्री थे और वही उसकी उन्नति के मूल हैं। बौद्धों के विवरण के अनुसार चाणक्य तक्षशिला-निवासी थे। वे मगध के ब्राह्मण थे। मगध में नन्द की सभा में वे अपमानित हुए थे। उनकी जन्मभूमि पाटलीपुत्र ही थी। वे वेदधर्मावलम्बी, कूटराजनीतिज्ञ, प्रखर प्रतिभावान और हठी थे। उनकी नीति अनोखी होती थी और उनमें अलौकिक क्षमता थी। चाणक्यनीति, अर्थशास्त्र, कामसूत्र और न्यायभाष्य उनके ग्रन्थ हैं। यह मनुष्य बड़ा प्रतिभाशाली था जिसके बुद्धिबल द्वारा, प्रशंसित राज्य-कार्य-क्रम से चन्द्रगुप्त ने भारत का साम्राज्य स्थापित करके उस पर राज्य किया।

चन्द्रगुप्त-विषयक प्रसाद की यह ऐतिहासिक गवेषणा तथ्यपरक एवं प्रमाणपुष्ट है और मैक्रिडल, हैवेल, हवीलर, टी० एल० शाह, हेमचन्द्रराय चौधरी आदि विश्रुत इतिहासज्ञों के एतद्विषयक निर्णय इससे साहमत्य रखते हैं। सिकन्दर का भारत पर आक्रमण;

गांधार नरेश आभी का देश द्रोह, सिकन्दर-पुरु का युद्ध, फिलिप्स की क्षत्रप के रूप में नियुक्ति, तक्षशिला में महत्वाकांक्षी चन्द्रगुप्त से सिकन्दर की भेंट और उसके दर्प के कारण असन्तुष्टता, चाणक्य की सहायता से चन्द्रगुप्त का पचनद पर अधिनायकत्व, नन्द का नाश और चन्द्रगुप्त का मगध-सिंहासनारोहण, सिल्यूकस का आक्रमण और पराभव, सन्धि में सिल्यूकस द्वारा चन्द्रगुप्त को वर्तमान लासबेला, कलात, कदहार, हिरात और काबुल प्रदेश दिया जाना तथा अपनी पुत्री एथिना का उससे विवाह कर देना—सभी इतिहास-सम्मत घटनाएँ हैं, जिन्हें लेकर इस नाटक का कथानक रचा गया है।

विन्यास में नाटकोचित जीवन्तता, सक्रियता एवं सम्बद्धता के विचार से प्रसाद ने इन घटना-चित्रों में कल्पना के रंग भी भरे हैं, किन्तु उसका प्रतिशत न्यूनतम हो है और जितना है—वह इतिहास को बल देता हुआ उसे साहित्यिक औचित्य देता है। कुछ उदाहरण लें। इतिहास तक्षशिला में चन्द्रगुप्त के चाणक्य के सम्पर्क में आने, सिकन्दर से मिलने एवं ग्रीक रण-कला से भिन्न होने की पुष्टि करता है। प्रसाद इन तथ्यों को यथावत् रखते हुए यह अनुमान कर लेते हैं कि चन्द्रगुप्त तक्षशिला में मगध-माम्राज्य की ओर से शस्त्रविद्या सीखने के लिए भेजा गया था। इसी प्रकार मालवक्षुद्रको के युद्ध में सिकन्दर का घायल होना ऐतिहासिक सत्य है। प्रसाद ने इसके आधार पर उसे सिंहरण से सम्मुख-युद्ध में घायल दिखाकर चारित्रिक एवं राष्ट्रीय गौरव के निदर्शन के लिए कथाभूमि बना ली है। ऐसे ही सिल्यूकस की पुत्री के साथ चन्द्रगुप्त के परिणय का ऐतिहासिक तथ्य लेकर नाटककार ने फिलिप्स-चन्द्रगुप्त के द्वन्द्व-युद्ध तथा इतर रजक प्रयोगों की सृष्टि कर ली है। फिलिप्स की हत्या के ऐतिहासिक तथ्य को चन्द्रगुप्त के साथ जोड़कर नायक की वीरोचित प्रकृति एवं उसकी अनुरक्ति का सम्पोषण किया गया है। नन्द की हत्या के तथ्य को शकटार से जोड़कर प्रतिहिंसा के एक जीवन्त नाटकीय दृश्य का विनियोजन कर दिया गया है। पर्वतेश्वर की हत्या भी ऐतिहासिक सत्य है। उसे कल्याणी से जोड़कर चरित्र गुण की प्रतिष्ठा की गयी है। प्रसाद ने पोरस और पर्वतेश्वर को एक मान लिया है। इतिहास भी इस विषय में बहुत स्पष्ट नहीं है कि ये दो नाम एक ही व्यक्ति के हैं अथवा दो के। नाटककार ने इस ऐतिहासिक अनिश्चय का लाभ उठाया है।

इस प्रकार प्रसाद ने इतिहास के सत्य को महत्व देते हुए कारणों और विवरणों में कल्पना का उपयोग किया है, जो नाटकीय अपेक्षा के नितान्त अनुरूप है। उनकी कल्पना योगवाही, चरित्र-विधायक एवं प्रसंग-संयोजक है। साहित्य के सर्धर्भ में इतिहास की यह न्यूनतम फेर बदल है। प्रसाद को इस बात का श्रेय देना चाहिए कि उनकी यह रचना जितनी साहित्य-गुण से सम्पन्न है, उतनी ही इतिहास की दृष्टि से प्रामाणिक।

यह नाटक चार अंकों का है। प्रसाद के अन्य नाटकों की भाँति इसका भी प्रवेशांक प्रमुख पात्रों एवं वस्तुस्थिति का उपस्थापक है। प्रथम दृश्य में तक्षशिला के गुरुकुल में चाणक्य, सिंहरण, ग्राम्भीक, अलका और चन्द्रगुप्त के माध्यम से समूची वस्तु-

स्थिति व्यजित कर दी गयी है और उसके प्रति उनके दृष्टिकोण भी स्पष्टतः सामने रख दिये गये हैं जो मूलभूत चारित्रिक विशेषताओं के प्रकाशक हैं। तक्षशिला का आचार्य चाणक्य छात्रों को केवल शास्त्र-शिक्षा नहीं देता, उनमें राष्ट्र व्यापिनी राजनीति के प्रति अभिरुचि भी उत्पन्न करता है और आवश्यक होने पर कर्म की दिशा भी निर्देशित करता है। मालवगणमुख्य का कुमार सिंहरण देश के भविष्य के प्रति जागरूक है और उसे देशघाती ग्राम्भोक से घृणा है। उद्धत ग्राम्भोक उस पर प्रहार करना चाहता है, किन्तु चन्द्रगुप्त से परास्त होकर लौट जाता है। चाणक्य यवनो से आर्यावर्त की रक्षा के लिए चन्द्रगुप्त को मगध जाकर साधन-सम्पन्न बनने का निर्देश देता है और स्वयं पवनन्द नरेश पर्वतेश्वर से मिलने के लिए चल पड़ता है। अलका सिंहरण के प्रति आकर्षित होती है।

अगले दृश्यों की महत्वपूर्ण घटनाएँ हैं—मगध सम्राट् नन्द का वसन्तोत्सव में राक्षस-प्रिया सुवासिनी की ओर आकर्षित होना और राक्षस की अभिनय-कला से प्रसन्न होकर उसे ग्रामात्य-वर्ग में नियुक्त करना, चाणक्य को शकटार की दुर्दशा और उसकी पुत्री सुवासिनी के अभिनेत्री बन जाने का वृत्त ज्ञात होना, सुवासिनी के प्रति आसक्त राक्षस का राजचक्र में बौद्धमत का समर्थन करने के लिए प्रतिश्रुत होना, चन्द्रगुप्त द्वारा मगध की राजकुमारी कल्याणी की चीते से रक्षा और कल्याणी का उसके प्रति आकर्षण, पर्वतेश्वर द्वारा अस्वीकृत कल्याणी का पर्वतेश्वर को नोचा दिखाने के लिए यवन-युद्ध में उसके पराजित होने पर उसे सहायता देने का सकल्प करना, चाणक्य का नन्द की सभा में अपमान और उसका नन्द वश का विनाश करने के बाद ही शिक्षा बाँधने की प्रतिज्ञा करना, चाणक्य का बन्दी होना और चन्द्रगुप्त का निर्वासन, ग्राम्भोक के निरीक्षण में यवन-सेना की सुविधा के लिए उद्भाड में सिन्धु पर बनने वाले सेतु के मारान्त्रिक के प्रसंग में सिन्धु कुमारी मालविका का अलका और सिंहरण से जुड़ना और अलका का विद्रोह, चन्द्रगुप्त का आकस्मिक रूप से चाणक्य को बन्दीगृह से छुड़ाना, चाणक्य का पर्वतेश्वर को पक्ष में लेने का प्रयत्न और पर्वतेश्वर की दम्पूर्ण अस्वाकृति, दाण्ड्यायन का विजया-भिलाषी सिकन्दर को केवल सुबुद्धि का आशीर्वाद देना और सम्मुखस्थ चन्द्रगुप्त को भारत का भावी सम्राट् घोषित करना, तथा चन्द्रगुप्त का कार्नेलिया के प्रति आकर्षण। इस प्रकार यह एक ओर समूची वस्तुस्थिति का उद्घाटन करता है और दूसरी ओर विविध कथासूत्रों को संगुम्फित करके भावी विकास को दिशा देता है।

मगध और गांधार इसके प्रमुख कथा केन्द्र हैं। पचनद की भी स्थिति एक दृश्य में सामने रख दी गयी है। पचनद के समान मालव भी समूचे नाट्यवृत्त का एक सहयोगी किन्तु अत्यन्त महत्वपूर्ण केन्द्र है। इस अंक में सिंहरण को उसके प्रतिनिधि के रूप में विशेष महत्व देते हुए प्रकारान्तर से मंच पर यह कथाभूमि भी उतार दी गयी है। चाणक्य और सिंहरण इन वृत्तकेन्द्रों को जोड़नेवाले चरित्र हैं। पर्वतेश्वर का वृत्त प्रासंगिक है और उसे पताका कहा जा सकता है। यह अभी अधिकारिक वृत्त से कटा हुआ है और

उसका यह अलगाव नायक-पक्ष के उद्योग को अतिरिक्त दीसि देना है नाटककार की योजना के अनुसार इसमें प्रतिपक्ष प्रवल तथा वेगशील दिखाया गया है। गान्धार को उसने अपनी मुट्ठी में कर लिया है और उसके सामने भारत-विजय की कल्पना साकार होने लगी है। नायक-पक्ष अभी सगठित होने के उपक्रम में है। उसे अनेक बार प्रवचना और प्रतारणा सहनी पड़ती है, फिर भी वह हताश नहीं होता। वस्तुतः चाणक्य और चन्द्रगुप्त का नन्द तथा पर्वतेश्वर द्वारा ममान्तिक अपमान उन्हें उनके लक्ष्य की प्राप्ति के लिए अपेक्षित आवेग देता है। इसे आरम्भ कार्यावस्था कह सकते हैं, क्योंकि इस चरम प्रताड़ना के बाद दोनों झूट तत्परता और आवेश के साथ कार्य के लिए प्रयत्नशील हो जाते हैं। बीज अर्थ प्रकृति तो पहले ही दृश्य में है, जहाँ चन्द्रगुप्त अपने गुरु चाणक्य के चरणों का शपथ लेकर यवन-प्रतिरोध की प्रतिज्ञा करता है। इस बीज का सपोषक प्रसंग नन्द द्वारा राजसभा में चाणक्य के अपमान और चाणक्य द्वारा नन्दवश के नाश की प्रतिज्ञा का है। मुखसन्धि का भी रूप इस अंक में स्पष्ट है। पर्वतेश्वर के यहाँ चाणक्य का जाना और अपमानित होना प्रतिमुख सन्धि के आरम्भ का सूचक है। इससे पूर्व मुखसन्धि है, क्योंकि बीज अर्थ-प्रकृति और आरम्भ-कार्यावस्था एक-दूसरे का सम्पोषण करते-करते यहाँ तक प्रयत्न की एक निश्चित दिशा ले लेते हैं। ठीक इसके आगे प्रयत्न-कार्यावस्था और विन्दु अर्थप्रकृति का आरम्भ हो जाता है। चाणक्य का बदी होना, आम्भीक के निरीक्षण में सिन्धु पर सेतु निर्माण, राक्षस का राजचक्र में बौद्ध-समर्थन, चन्द्रगुप्त का निर्वासन प्रतिपक्ष की प्रयत्नशीलता है और चन्द्रगुप्त का चाणक्य को बन्दीगृह से छुड़ाना, अलका का राज-विद्रोह, सिंहहरण की तत्परता, चाणक्य का पर्वतेश्वर के पास जाना नायक-पक्ष का उद्योग है।

‘स्कन्दगुप्त’ की भाँति इसमें भी प्रतिपक्ष दुहरा है, किन्तु स्थितियाँ भिन्न होने के कारण इस नाटक में प्रयत्न का क्षेत्र अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत हो गया है। यवन-प्रतिरोध के लिए, साथ ही चाणक्य की प्रतिज्ञापूर्ति के लिए भी—पहले चन्द्रगुप्त का मगध में राज्यारूढ होना एक अनिवार्यता है, जिसके लिए कम उद्योग नहीं करना पड़ता। फिर, यहाँ एक सुविशाल साम्राज्य की स्थापना और उसके संरक्षण की समस्या है, जबकि ‘स्कन्दगुप्त’ की प्रयत्नशीलता बहुत कुछ मगध में सीमित रही है। प्रथम अंक प्रयत्न के इस पूरे फैलाव को सामने रखता है। पक्ष-प्रतिपक्ष में छिटपुट शक्ति-परीक्षा और पारस्परिक परिचय भी यहाँ दिखाया गया है। दाण्ड्यायन की भविष्यवाणी एक आकास्मिक और सुन्दर पूर्वाभास देती है, जिससे किञ्चित् क्लान्त नायक-पक्ष पुनः दीसि हो उठता है। नन्दपुत्री कल्याणी का चन्द्रगुप्त की ओर एवम् चन्द्रगुप्त का यवनकन्या-कार्नेलिया की ओर आकर्षित होना एक और रोचक अन्तर्विरोध की सृष्टि करता है और दूसरी ओर चारित्रिक एवं घटनात्मक दिशाओं का निश्चित संकेत देता है। यवन सेनापति सिल्यूकस के प्रति राष्ट्रवादी चन्द्रगुप्त की कृतज्ञता भी इसी प्रकार का क्षणिक विरोधाभास उत्पन्न करती

है और अलका को कुछ देर के लिए भ्रम हो ही जाता है, किन्तु समग्र वृत्त और चरित्र की दृष्टि से वह एक सुन्दर पूर्व-संकेत और शील-निर्वाह है। कर्मठ सिंहरण और क्रान्तिमयी राजकन्या अलका का गहन किन्तु सयत् मनोबन्ध इस अंक का एक अतिरिक्त आकर्षण है। सुवासिनी के प्रति राक्षस और नन्द की आसक्ति दोनों के भावी वैमनस्य का पूर्व-संकेत देती है। चाणक्य के मोहभंग के लिए उसका अभिनेत्री हो जाना ही अपेक्षाधिक है। राज्यीय द्वन्द्व में सुवासिनी की भी भूमिका महत्वपूर्ण है, क्योंकि वही राक्षस को बौद्ध-समर्थक एवं ब्राह्मण विरोधी राजचक्र में प्रवर्तित करती है। अलका की आत्मीया सिन्धु कुमारी मालविका सरल-हृदया और उत्साहमयी बाला है। उससे नायक-पक्ष को बल मिलता है। नाटकोचित सक्रियता का दृष्टि से यह आरंभिक विशेष महत्व रखता है। शायद ही किसी और नाटक का प्रवेशक इतना सक्रिय हो। वस्तुतः इस नाटक का आरंभ ही संघर्ष के बीच हुआ है और इसका नायक भी उतना बौद्धिक नहीं है, जितना कि वह तेजस्वी, पराक्रमी और स्फूर्तिवान है।

द्वितीय अंक प्रयत्न की सघनता और सूत्रों के परस्पर उल्लास की विषम स्थितियाँ प्रस्तुत करता है। प्रमुख घटनाएँ हैं—ग्रीक शिबिर में चन्द्रगुप्त द्वारा फिलिप्स से कार्नेलिया की सम्मान-रक्षा और कार्नेलिया की उससे अनुरक्ति, चन्द्रगुप्त के द्वारा सिकन्दर के सहयोग-प्रस्ताव की अस्वीकृति और वीरतापूर्वक ग्रीक-शिबिर से निष्क्रमण, चाणक्य की योजना के अनुसार छद्मवेशी चन्द्रगुप्त, सिंहरण और अलका का पर्वतेश्वर को युद्धक्षेत्र में सलाह देना और विफल होना, यवनो के साथ हुए ऐतिहासिक युद्ध में पर्वतेश्वर की पराजय और उसकी सिकन्दर से मैत्री, अलका का पर्वतेश्वर के यहाँ बन्दी के रूप में रहना और सिंहरण को मुक्त कराकर चातुर्यपूर्वक पर्वतेश्वर की आशक्ति को मर्यादित रखते हुये कार्यसाधन, चन्द्रगुप्त और मालविका का नैकट्य, मालव-युद्ध में चाणक्य और सिंहरण के प्रयत्न से चन्द्रगुप्त का क्षुद्रक और मालव की सम्मिलित सेना का महाबलाधिकृत बनना और मगध सेना का चाणक्य के कूटकौशल के फलस्वरूप युद्ध में मालव का साथ देना, अलका की मुक्ति, सिकन्दर की पराजय और सिंहरण द्वारा पर्वतेश्वर-मुक्ति के प्रतिदान के रूप में उसकी प्राण-रक्षा, तथा चन्द्रगुप्त का सिल्यूकस को सैन्य सकुशल लौट जाने देना।

इस प्रकार यह अंक प्रयत्न की तत्परता और नायकपक्ष के अभ्युदय का विधायक है। पहले अंक में किये गये संकल्प इसमें चरितार्थ होने लगते हैं। इस समय विपत्ति के बादल मँडरा रहे हैं, किन्तु पीछे अन्धकार में बढते हैं और चाणक्य की नीतिलता भी उसी भाँति इस विपत्ति-तम में लहलही होने लगती है। इस अंक का वृत्त-केन्द्र मालव है, क्योंकि नायक के शक्ति-संकलन का क्षेत्र वही है क्षत्रियाभिमानी पर्वतेश्वर की पराजय कथानक को सहसा पूरी तरह उसी ओर मोड़ देती है। चाणक्य 'फार्म' में आ गया है—थोथी नीति को ताक में रखकर वह कूटनीति का महाजाल फैलाना आरम्भ करता

है और केवल साध्य पर दृष्टि रखता है। उसका हृदय पहले ही एक-पर-एक दारुण प्रसंगों द्वारा कठोर बनाया जा चुका है। नायकपक्ष का प्रयत्न उसी के सकेत पर अग्रसर होता है। ग्रीकशिविर से लड़कर लौटे चन्द्रगुप्त पर व्यग्न्य करके वह उसके यवन-प्रतिरोध के संकल्प को दृढ़ बनाता है और कार्नेलिया व सिल्यूकस के प्रति उसकी आत्मीयता को अन्यथा प्रवर्तित होने से रोक देता है। चन्द्रगुप्त, सिंहरण तथा अलका का छद्मवेश में पर्वतेश्वर के सैनिक शिविर में जाना पर्वतेश्वर पर अलका का वशीकरण, मगधसेना का मालव में रुकना, चन्द्रगुप्त का मालवो तथा शूद्रको की सम्मिलित सेना का अग्निनायक बनना—चाणक्य द्वारा निर्देशित नायकपक्षीय प्रयत्न है। प्रतिपक्ष का मनोबल आरम्भ से ही कुछ उखड़ा हुआ है और उसे अपने प्रयत्नों में आधिक्यतर विफलता ही मिलती है। सिकन्दर का मन पहले ही 'नगे ब्राह्मण' दाण्ड्यायन की भविष्यवाणी से आशंकित है। उसके शिविर में रहकर भी चन्द्रगुप्त उसकी सहायता लेना स्वीकार नहीं करता और उसके सामने उसके पक्ष को आहूत करके निकल जाता है। पर्वतेश्वर की वीरता उसे आश्चर्य में डाल देती है। उसके प्रचण्ड सैनिक भी भारतीयों की वीरता देखकर उखड़ गये हैं और स्वदेश लौटना चाहते हैं। आत्मविश्वासी सिकन्दर फिर भी अपने गौरव की रक्षा करता हुआ विजयपूर्ण प्रत्यावर्तन की योजना बनाता है और स्थितियों से विवश होकर स्थलीय सम्मुख-युद्ध में स्वयं आगे बढ़कर आक्रमण करता है। उसकी पराजय से नायक-पक्ष अपने गन्तव्य की एक मजिल पूरी कर लेता है।

रागात्मक कथासूत्रों में भी विकास और उलझाव उत्पन्न होते हैं। कार्नेलिया और चन्द्रगुप्त में फिलिप्स वाली घटना के कारण आत्मीयता बढ़ती है। कल्याणी की चन्द्रगुप्त में अनुरक्ति यथावत् है, जिसका लाभ उठाकर चाणक्य उसे ससैन्य मालव में रोकने में सफल होता है। भावनामयी सरलहृदया मालविका चन्द्रगुप्त के प्रति आकर्षित हो चुकी है और चन्द्रगुप्त भी उसके प्रति ममत्व का अनुभव करता है। अलका और सिंहरण के प्रणय-प्रकरण में पर्वतेश्वर बाधक तत्व के रूप में आकर जटिलता और अनिश्चितता उत्पन्न करता है। चाणक्य की सूचना के अनुसार नन्द को अपनी प्रेमिका सुवासिनी से राक्षस के अनुचित सम्बन्ध का विश्वास हो गया है। ये राग-सूत्र आगामी घटना-प्रसंगों की भूमिका रच रहे हैं और चाणक्य की पैनी दृष्टि इन पर है। चन्द्रगुप्त की यवन-प्रतिरोध की प्रतिज्ञा पूरी हो चुकी है, किन्तु चाणक्य को अपने प्रतिशोध-प्रण की पूर्ति के लिए तो वस्तुतः अब एकमुख होकर अग्रसर होना है, अतएव इन सभी सूत्रों को वह साधन या मुहुरो के रूप में देखता है। यह अंक नाटकीय सक्रियता की दृष्टि से उत्तम है। चन्द्रगुप्त का ग्रीक-शिविर से वीरतापूर्वक निकल आना, पर्वतेश्वर का युद्ध, नायकपक्ष का संपेरे व नट-नटी के छद्म रूप में पर्वतेश्वर से मिलना अलका का पर्वतेश्वर से कूट ममत्व, अलका का युद्धकौशल, सिकन्दर का दुर्ग में कूदना आदि अनेक नाटकीय एवं जीवन्त प्रकरण इस अंक में हैं।

विविध घटनाओं में अन्तर्निहित चाणक्य की कूटनीति एक अतिरिक्त नाटकीय रोचकता की सृष्टि करती है। राक्षस और पर्वतेश्वर का प्रवर्चित होना, एक विशिष्ट मचीय आकर्षण है। युद्धतंत्र की सक्रियता के अनुरूप इसमें कथापकथन विशेष त्वरापूर्ण, व्यञ्जक, वस्तुनिष्ठ एवं वाक्पटुता से युक्त है। पहले दृश्य में सिकन्दर और चन्द्रगुप्त का वार्तालाप इसका श्रेष्ठ उदाहरण है। गीत भी अपेक्षानुरूप कम—केवल तीन हैं और छोटे हैं। पूरा अंक प्रयत्न-कार्यावस्था, विन्दु-अर्थप्रकृति और प्रतिमुख-सन्धि की स्थिति प्रस्तुत करता है।

तृतीय अंक का वृत्त केन्द्र मगध है। सभी ओर से स्थितियाँ सिमटकर वही केन्द्रित हो रही हैं। नायक की प्रतिज्ञा पूरी हो चुकी है, अब नियामक का प्रण पूरा होना है। चाणक्य की कूटनीति का प्रखरतम रूप इस अंक में सामने आता है। इसका पहला शिकार राक्षस होता है। इस अंक की प्रमुख घटनाएँ हैं—चाणक्य के कूट-जाल में फँसकर राक्षस का सुवासिनी के साथ नन्द का कोपभाजन बनना, पर्वतेश्वर द्वारा चाणक्य के महत्व की स्वीकृति और मगध अभियान में सहयोग, सिकन्दर की मित्रतापूर्वक वापसी कार्नेलिया के प्रणय-प्रसंग में चन्द्रगुप्त से फिलिप्स का द्वन्द्व-युद्ध और मरण, चन्द्रगुप्त के नेतृत्व में मगध की प्रजा का विद्रोह, नन्द का शकटार द्वारा बध और चन्द्रगुप्त का राज्यारोहण।

यह अंक चाणक्य की प्रण-सिद्धि का है और एक प्रकार से कथानक को समापन दे देता है। इसके अन्त में चन्द्रगुप्त मगध का सम्राट् बन जाता है और इस प्रकार नायक को फल-प्राप्ति हो जाती है। यदि इसे ही फल मान लिया जाय तो सिकन्दर का मैत्रीभाव से युक्त होकर लौटना और पर्वतेश्वर का चाणक्य का अनुगामी बन जाना प्राप्त्यमाशा कार्यावस्था के सूचक कहे जा सकते हैं। नन्द का बन्दी होना नियतासि है और चन्द्रगुप्त का राज्यारोहण फलागम। किन्तु अभी कुछ महत्वपूर्ण क्रिया-व्यापार शेष है और वे साम्राज्य की पूर्ण प्रतिष्ठा के लिए अपेक्षित भी हैं, अतः इस पूरे अंक में प्रयत्न कार्यावस्था मानी जा सकती है, जिसकी परिणति प्राप्त्याशा में होती है। इस दृष्टि से यहाँ गर्भ-सन्धि भी मानी जा सकती है। नाटकीय सक्रियता से यह पूरा अंक भरा हुआ है। सारे सूत्र बड़ी त्वरा के साथ मगध की ओर बढ़ते हैं। मगध के विद्रोह-सूत्र भी बड़े जीवन्त हैं। शकटार विद्रोह की मशाल बना हुआ है। चाणक्य की कूटबुद्धि प्रखर हो उठी है। सम्प्रति उसके दो लक्ष्य हैं—नन्द के विरोधियों का सगठन और उसके आन्तरीय पक्ष का विघटन। राक्षस की मुद्रा और कपट-पत्र के द्वारा वह उसे नन्द से अलग करने में सफल होता है। नन्द के नाश में उसके व्यक्तिगत असन्तोष को ही मूल कारण न माना जाए इस विचार से वह शकटार, मौर्य सेनापति, मौर्यपत्नी तथा वररुचि को नागरिकों के समक्ष उपस्थित करके असन्तोष को राजविद्रोह का रूप दे देता है। उसे नन्द की हत्या का भी दोषी नहीं कहा जा सकता, भले ही शकटार को उसने भीतर ही भीतर

इसके लिए उकसाया हो। सच तो यह है कि शकटार की प्रतिहिंसा इतनी दानवी हो उठी है कि नन्द के वध में किसी अन्य की ओर दृष्टि ही नहीं जाती। साथ ही चन्द्रगुप्त को मगध की प्रजा का समर्थन मिल जाता है। चाणक्य की कूटनीति पर्वतेश्वर को चन्द्रगुप्त का सहयोगी बना देती है।

इस अंक में कर्मसूत्रों का बाहुल्य है और नाटकार ने बड़े लाघवपूर्ण कौशल से उन्हें समाप्त अथवा एकान्वित किया है। सिंहरण और अलका के परिणय के बहाने चाणक्य के महत्व की स्थापना भी कर दी गयी है और इस प्रासंगिक वृत्त को पूर्ण करके अलग भी कर दिया गया है। फिलिप्स मारा जा चुका है। सुवासिनी और राक्षस का वृत्त प्रायः पूर्ण हो चुका है। कार्नेलिया का प्रकरण एक पूर्वाभास देकर फिलहाल छोड़ दिया गया है। शेष सारे चरित्र चाणक्य की लक्ष्य सिद्धि के साधन बने हुए हैं। मचीय प्रभाव के एकाधिक दृश्य यहाँ हैं। राक्षस का बन्दी होते-होते बच जाना, शकटार का धरती फोड़कर सहसा वनमानुष सा निकलना, नन्द की विवेकहीनता व क्रोधान्विता के दृश्य यथेष्ट मचीय प्रभाव रखते हैं। कथोपकथन वस्तुस्थिति के अनुरूप ही संक्षिप्त एवं वृत्त-वाही है। गीत केवल एक है और प्रसंगोचित है।

अन्तिम अंक चन्द्रगुप्त के सुदृढ़ साम्राज्य की कल्पना को आकार देता है। पिछले अंक में उसे मगध का सिंहासन मिल गया है किन्तु वह अभी निष्कटक नहीं है। फिर अभी कथानायक की राग-सिद्धि भी शेष है। एक अन्य, और कदाचित् सर्वाधिक महत्वपूर्ण बात यह भी है कि चन्द्रगुप्त को नायक का गौरवशाली पद पाने के लिए अभी कुछ और महत्कार्य करना चाहिए। उसने फिलिप्स को द्वन्द्व-युद्ध में मारकर अपनी वीरता का परिचय अवश्य दिया है, किन्तु एक तो वहाँ उद्देश्य की वैयक्तिकता है और दूसरे फिलिप्स विशेष महत्व का चरित्र भी नहीं। सिकन्दर को सिंहरण ने आहत किया था, यद्यपि चन्द्रगुप्त का अध्यवसाय कम नहीं था। सच तो यह है कि चाणक्य तोसरे अंक तक उसे चारों ओर से सहारा देता रहा है और उसका नायकत्व सन्दिग्ध बना रहा है। अस्तु, उसके नायकत्व की प्रतिष्ठा के लिए अन्तिम अंक एक अनिवार्य अपेक्षा है, जिसमें वह अकेले अपने ही बल पर सिल्यूकस का सामना करने को उद्यत हो जाता है। यह और बात है कि चाणक्य का कूट-चक्र भीतर ही भीतर उसकी सहायता कर रहा है। इस प्रकार यह अंक अनेक दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। घटना क्रम इस प्रकार है—कल्याणी द्वारा लोभी और कामुक पर्वतेश्वर की हत्या और फिर आत्म-हत्या, विजयोत्सव के प्रसंग में चाणक्य का चन्द्रगुप्त से छद्म-कलह, चन्द्रगुप्त को बचाने के लिए चाणक्य की प्रेरणा से मालविका का स्वेच्छापूर्वक आत्मोत्सर्ग, कार्नेलिया का मनोभाव जानने के लिए चाणक्य द्वारा सुवासिनी की ग्रीक शिविर में नियुक्ति, चाणक्य के प्रभाव से आम्भीक का हृदय-परिवर्तन और उसका सिल्यूकस से युद्ध करते हुए वीरगति प्राप्त करना, पचनद के युद्ध में चन्द्रगुप्त की विजय और उसका सिल्यूकस को उसके शिविर में सम्मान-

पूर्वक मुक्त करना, चिरशत्रु औटिगोनस के अभियान की सूचना पाकर सिल्यूकस का शीघ्र सन्धि करके लौटने के लिए बाध्य होना, चाणक्य का राक्षस के पक्ष में अमात्य-पद का त्याग, और चाणक्य के प्रस्ताव पर सिल्यूकस की सहमति से कार्नेलिया का चन्द्रगुप्त से विवाह ।

यह अक विमर्श और निर्वहण सन्धियों के सुन्दर रूप प्रस्तुत करता है। राक्षस का प्रतिपक्षीय प्रयत्न और चन्द्रगुप्त का विक्षोभ विमर्श के श्रेष्ठ स्थल है। सिल्यूकस की पराजय और राक्षस के हृदय-परिवर्तन से निर्वहण-सन्धि आरम्भ हो जाती है, जिसका चरम रूप अन्तिम दृश्य में फलागम के रूप में प्रकट होता है। मगध के प्राधे राज्य का दावेदार पर्वतेश्वर पहले ही समाप्त हो चुका है और उसी के साथ नन्दवशीया कल्याणी भी आत्म-हत्या कर चुकी है, किन्तु यवनो से निश्चिन्त होना अभी शेष था। यह अन्तिम कटक चन्द्रगुप्त-कार्नेलिया के परिणय से समाप्त हो जाता है और चन्द्रगुप्त निष्कटक आर्यावर्त के सम्राट के रूप में प्रतिष्ठित हो जाता है। उसकी वैयक्तिक शान्ति के लिए कल्याणी और स्वर्गीय कुसुम जैसी मालविका पहले ही समाप्त हो चुकी है। अतः अब वह पूरे मन से कार्नेलिया की ओर अभिमुख है। राक्षस और सुवासिनी को भी मनचाहा मिल गया है। चाणक्य अपने लक्ष्य की पूर्ण सिद्धि देखकर मौर्य के साथ तपस्वी जीवन बिताने के लिए चल देता है। इस अक में दृश्य छोटे-छोटे और सख्या में सभी अंको से अधिक है। नाटककार को यहाँ सभी सूत्रों को फल की ओर मोड़ना है और सिद्धि का प्रभाव घनीभूत करना है, अतः दृश्यों का विधान उसी के अनुरूप हुआ है। इसमें चन्द्रगुप्त व्यक्तित्व को उभारने में उसे यथेष्ट सफलता मिली है, यद्यपि चाणक्य अपनी नीति में अब भी सर्वोपरि रहता है। सिल्यूकस का पराजित होकर कार्नेलिया चन्द्रगुप्त से परिणय मनसा स्वीकार कर लेना और राक्षस द्वारा चाणक्य के महत्व की निर्णायक स्वीकृति प्रायः एक ही साथ घटित होते हैं। यहाँ नियतासि कार्यावस्था है। इसके अनन्तर फलागम अथवा कार्य-सिद्धि की स्थिति स्वतः आ जाती है।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है, 'चन्द्रगुप्त' का अन्तिम अक इसके नायकत्व की प्रतिष्ठा में विशेष योगदान करता है। वैसे, नाटक का नामकरण प्रसाद की अन्य कृतियों की भाँति यहाँ भी नायकत्व का निर्धारक और निर्देशक है। साथ ही चन्द्रगुप्त का असीम साहस और उसकी अटूट मनस्विता आरम्भ से ही उसे प्रधान चरित्र का गौरवपूर्ण पद दिलाने में समर्थ रहे हैं। फिर भी इस तथ्य को उपेक्षा नहीं की जा सकती कि वर्तमान संदर्भ में नायक में जितनी आत्मदीप्ति अपेक्षित थी, वह अन्तिम अक से पहले पूर्णतः नहीं उभर पाती। नियामक चरित्र अन्य नाटकों में भी है, किन्तु वे कहीं भी नायक पर इतने हावी नहीं हो सके, जितना इस नाटक में। 'अजातशत्रु' में अवश्य गौतमबुद्ध का व्यक्तित्व सर्वप्रभावी हो उठा है, किन्तु उनका सम्बन्ध नाटकीय क्रियाव्यापार से न होकर मुख्यतः शम-पक्ष से है। 'चन्द्रगुप्त' में स्थिति दूसरी है। इसमें चाणक्य सम्पूर्ण क्रियाव्यापार का

सूत्रधार है और शम-पक्ष भी उसे ही केन्द्र में रखकर अग्रसर होता है। चन्द्रगुप्त की व्यक्तिगत तेजस्विता उसकी कूट बुद्धि का मुँह जोहती रहती है। अधिकतर वह उसका महज अनुगामी और कर्मयन्त्र बना रहता है। नायकत्व के योग्य गुणों से विभूषित होने पर भी उसकी यह परमुखापेक्षा उसे भस्मावृत अगार की स्थिति में तब तक रखे रहती है, जब तक वह सभी ओर से निरस्त्र और निस्सहाय नहीं कर दिया जाता। वैयक्तिक तेज ऐसे ही अफाट अकेलेपन में प्रकट होकर अपना परिचय देता है। विपत्ति का घटा जितनी सघन होती है, तेज की विद्युल्लता भी उतनी ही दीप्ति के साथ चमकती है। चन्द्रगुप्त अंतिम अंक में ऐसी ही स्थिति में डाल दिया गया है। उसे आक्रामक यवन-वाहिनी का प्रतिरोध करना है और इस गाढ़े अवसर पर प्रकटत सभी ने उससे मुख मोड़ लिया है। पिता गये, माता गयी, उसके व्यक्तित्व के निर्माता गुरुदेव चाणक्य गये और अन्त में कन्वे से कन्वा भिड़ाकर प्राण देने वाला चिरसहचर सिंहरण भी चला जाता है। मालविका—वह स्वर्गीय कुसुम भी तो अब नहीं रहा, जो उसके विशोभ-विद्वल मन को अपने भाव-पारिजात की भीनी महक से कुछ क्षणों के लिए विभोर कर सके। इस भयावह अकेलेपन में उसे निर्णायक युद्ध की विभीषिका में उतरना है।

चन्द्रगुप्त का क्षत्रियत्व यहाँ उभरकर सामने आ जाता है और सर्वोपरि हो उठता है। जिस प्रचण्ड दृढ़ता के साथ वह मरण से भी अधिक भयानक को आलिंगन करने के लिए प्रस्तुत हो जाता है, वह अतिमानवीय है। समूचे देश के प्रशासन और सैनिक नियंत्रण की दुहरी बागडोर वह अकेले ही थाम लेता है और यह प्रमाणित कर देता है कि वह युद्ध करना जानता है और उसके नाम का जयघोष विजयलक्ष्मी का मंगलगान है। यह अवश्य है कि परदे के पीछे चाणक्य और सिंहरण उसकी गतिविधि देखते चल रहे हैं, सहयोग के लिए अनुकूल अवसर की प्रतीक्षा कर रहे हैं और उसके पथ को निष्कटक भी बनाते जा रहे हैं, किन्तु दुर्दान्त ग्रीकवाहिनी को मुंहतोड़ जवाब देने के लिए वह तैयार अपने ही बल पर हुआ है—उसमें किसी का निहोरा नहीं। व्यक्तित्व के निदर्शन के लिए यह अकेली स्थिति ही पर्याप्त है, चन्द्रगुप्त के अपराजेय पौरुष और पराक्रम के तो अनेक प्रमाण पहले ही मिल चुके हैं—चाहे वह तक्षशिला के गुरुकुल में ग्राम्भीक के देशद्रोह का प्रसंग हो, जगद्विजेता सिकन्दर का सैनिक शिविर हो अथवा चाहे फिलिप्स के साथ द्वन्द्व-युद्ध का प्रकरण हो। चन्द्रगुप्त तेजस्वी है। निर्भीकता उसकी सहज प्रकृति है। अन्याय के आगे वह सदैव सीना तानकर खड़ा हो जाता है—फिर चाहे वह उसके प्रतिपालक, किन्तु अपनी दुर्बुद्धिपूर्ण नृशंसता के लिए कुख्यात, मगध सम्राट नन्द की सभा क्यों न हो। क्रुद्ध सिकन्दर की बात उसी के सैनिक-शिविर में काटने का साहस केवल चन्द्रगुप्त कर सकता था। उसमें अटूट स्वाभिमान है। अपने कारण सिल्यूकस को अपमानित होते वह नहीं देख सकता, साथ ही अपनी उपेक्षा भी उसे सह्य नहीं। सभी तो वह बेसास्ता कह उठता है कि 'सिल्यूकस नहीं, चन्द्रगुप्त से कहने की बात

चन्द्रगुप्त से कहनी चाहिए'। उसका यह आत्मगौरव जातीय मनोभाव से संयुक्त होने के कारण विशेष गरिमाशाली हो उठा है। सिकन्दर उसकी मगध-विजय में सहयोग देने को तैयार है, किन्तु वह उसके प्रस्ताव को निर्विन्द-भा से ठुकरा देता है। उसने नीति और शिक्षा का यही अर्थ समझा है कि आत्म-सम्मान की रक्षा के लिए मर मिटना ही दिव्य जीवन है और इसी की रक्षा के लिए वह चाणक्य के चरणों की शपथपूर्वक प्रतिज्ञा करता है कि 'यवन यहाँ कुछ न कर सकेंगे'। पराक्रम में वह अद्वितीय और अप्रतिभट है। सिकन्दर भी उसके आगे हतप्रभ हो उठता है। ग्रीक-शिविर में उसका वीरतापूर्ण आचरण उसकी भावी श्री और पूर्ण मनुष्यता का द्योतक है। कार्नालिया को दुराचारी फिलिप्स के हाथों अपमानित होने से बचा लेना उसकी मनुष्यता का ही परिचायक है। उसमें राजोचित सांस्कृतिक शिष्टता है। मित्यूक्स के एक आक्रामिक उपकार को वह कई प्रकार से चुनौता है—उसके अतिथि के रूप में रहकर, उसे बन्दी बनाकर भी सम्मानपूर्वक मुक्त करके और अन्त में उसकी साम्राज्यरक्षा के लिए गजसेना के रूप में सहयोग देकर। पिता-माता और आचार्य के लिए उसमें अटूट निष्ठा है।

अन्तिम अंक में चाणक्य से उसका मनोमालिन्य उसकी राजोचित मर्यादा का ही व्यञ्जक है, धृष्टता का नहीं। फिर उसके समक्ष जननी-जनक के सम्मान-स्वाभिमान का भी प्रश्न उठ खड़ा हुआ था। उसकी संगीतप्रियता और अभिजात्यपूर्ण सहृदयता उसके वीरोचित व्यक्तित्व को और निखार देती है। उसके लौह-कठोर कलेवर के भीतर एक कोमल सहृदयता विद्यमान है, जिसके कारण उसके सम्पर्क में आनेवाली सभी युवतियाँ उसकी प्रशमक और प्रेमाकांक्षिणी बन जाती हैं। उसकी यह अभिजात रसिकता उसकी चारित्रिक दृढ़ता के कारण विलास-लोलुप नहीं बनने पाती और यह उसकी लक्ष्य-सिद्धि में सहायक ही बनती है। यो भी, प्रेम वीरता का सहकारी होता है। फिर, यहाँ तो मालविका के आत्मदान का अप्रतिम साक्ष्य विद्यमान है। इस प्रकार चन्द्रगुप्त में नायकत्व की पूर्ण योग्यता है। यह अवश्य है कि प्रथम तीन अंकों में उसकी पृष्ठभूमि रचते हुए उसे अन्तिम अंक में एकदम समग्रत उभारने की पद्धति अपनायी गयी है।

विलक्षण कूटनीतिक प्रतिभा का धनी चाणक्य नाटक का नियामक चरित्र है। यदि चन्द्रगुप्त इस नाटक का कर्मयन्त्र है तो चाणक्य इसका बुद्धितन्त्र। उसकी कूटबुद्धि का लोहा सभी को मानना पड़ता है। सम्पूर्ण नाट्य-व्यापार उसके व्यक्तित्व से अनुप्राणित है और इसीलिए नायक-निश्चय के हेतु प्रसाद को अन्तिम अंक की अवतारणा विशेष रूप से करनी पड़ी। वह मूलतः ब्राह्मण है—उग्र, तेजस्वी, निर्भीक और निस्वार्थ ब्राह्मण। ब्राह्मणत्व का एक व्यापक और विराट् आदर्श उसके सामने है—मेघ के समान मुक्त वर्षा-सा जीवनदान, सूर्य के समान अबाध आलोक विकीर्ण करना, सागर के समान कामना-नदियों को पचाते हुए सीमा के बाहर न जाना। इस उदात्त आदर्श की चरित्रार्थता में ही उसके व्यक्तित्व की गरिमा निहित है। सब कुछ अपनी मुट्ठी में करके भी वह

अपने लिए कुछ भी नहीं बचा रखता—सुवासिनी का साहचर्य भी नहीं; जिसके लिए उसमें अन्त तक भावनात्मक दुर्बलता थी। उसके लिए बच रहता है केवल यह बोध कि उसका कर्म-कुलाल-चक्र अपना निर्मित माण्ड उतारकर घर चुका और निस्तरंग चैतन्य-समुद्र, निर्मल ज्ञानज्योति-रूप, अपने अन्तर्निहित ब्राह्मणत्व की उसे उपलब्धि हो रही है। इससे बड़ी दूसरी कोई उपलब्धि है भी नहीं और चाणक्य इसका वास्तविक हकदार है।

वह चन्द्रगुप्त को मेघमुक्त चन्द्र बनाना चाहता था, जिसके लिए उसे कठोर और क्रूर बनना पड़ा, किन्तु उसकी समग्र निर्ममता केवल वर्तमान के लिए है, भविष्य के सुख और शान्ति के लिए-परिणाम के लिए नहीं। उसका यह आदर्श कि श्रेय के लिए मनुष्य को सब कुछ त्यागने के लिए तत्पर रहना चाहिए—उसे अपने प्रति भी निर्मम बना देता है। वह अविश्वास, कूटचक्र, छलनाओं का ककाल और कठोरताओं का केन्द्र बन जाता है। उसका आत्माभिमान ही उसका एकमात्र मित्र है। वह अपनी प्रतिज्ञा पर आसक्त है—ऐसी प्रतिज्ञा पर जिसमें जन्मभूमि के प्रति कर्तव्य का भी यौवन चमक रहा है। एक भयानक रमणीयता उसके व्यक्तित्व के इर्द-गिर्द छायी हुई है। उसकी अटूट संकल्पशक्ति, अखण्ड आत्मनिर्भरता और अविचल कूटबुद्धि की धुरी उसका आत्म-निर्वासन ही है। वह राज्य करना नहीं जानता, करना भी नहीं चाहता, हाँ, वह राजाओं का नियमन करना जानता है, राजा बनाना जानता है। उसकी यह नियामकता राष्ट्रहित और ब्राह्मणोचित विवेक से जुड़ी हुई है—वैयक्तिक स्वार्थ उसमें रचमान भी नहीं। व्यक्तिगत अपमान से विक्षुब्ध क्रुद्ध होकर उसने नन्दवश के नाश की भीषण प्रतिज्ञा अवश्य की थी और वैसा उसने कर भी दिखाया, किन्तु यह सारा ताण्डव उसने व्यापक हित के पक्ष में किया है। दुराचारी और मदान्ध नन्द ने उसका ही सर्वस्वापहरण नहीं किया, सारी प्रजा को उसने अपने अविवेक से त्रस्त कर रखा है। फिर, नन्द बर्बर विदेशी आक्रामकों से देश की रक्षा करने में भी अशक्त है। अतः चाणक्य का उसके प्रति आक्रोश सर्वथा न्याय्य है। उसका ब्राह्मणोचित विवेक राक्षस-सुवासिनी और चन्द्रगुप्त कार्नेलिया के परिणय में देखा जा सकता है। राक्षस उसका चिरशत्रु था, किन्तु अन्त में उसे अमात्य-पद देकर वह उसकी पात्रता का सम्मान करता ही है। वह दुर्दृष्टिचयी और अडिग संकल्प वाला है। उसने प्रलय के समान अबाधगति और कर्तव्य में इन्द्र के वज्र के समान भयानक बनने का प्रण किया था और वह वैसा ही बन भी जाता है वह सिद्धि देखता है, साधन चाहे कैसे ही हों। लक्ष्यसिद्धि के लिए वह स्वर्गीय कुसुम मालविका की भी बलि देने में नहीं हिचकता। वह क्रूरता की हद तक दृढ़ है, क्योंकि उसे पता है कि महत्वाकांक्षा का मोती निष्ठुरता की सीपी में रहता है। परिणाम में भलाई ही उसके काम की कसौटी है। उसमें अतिमानवीय आत्मनिर्भरता है। देश की नियति उसके हृदय पर जलद-पटल में बिजली के समान नाच उठती है और उसमें वह अपनी भूमिका यात्रिक

निश्चितता के साथ निभाता है। वह जानता है कि वह होकर रहेगा, जिसे उसने स्थिर कर लिया है। अपनी विलक्षण कूटनीति का रहस्य वह किसी के आगे नहीं खोलता, चन्द्रगुप्त के सामने भी नहीं, जो उसका प्रमुख कर्मयन्त्र है। कल्याणी की आत्महत्या पर उसका सन्तोष देखकर चन्द्रगुप्त जब उसे क्रूर कहकर आश्चर्य प्रकट करता है, तो वह उसे डाट देता है कि वह अपना काम करे, विवाद करना उसका काम नहीं।

अन्तिम अंक के निर्णायक युद्ध में चन्द्रगुप्त से छद्म-कलह करके एक ओर वह उसे आत्मनिर्भर बनने का अवसर देता है और दूसरी ओर भीतर ही भीतर सारी व्यवस्था का संचालन करता रहता है। उसकी पहुँच से न कोई व्यक्ति बाहर है और न कोई स्थिति। उसकी भेदक दृष्टि जैसे सबसे ऊपर होकर सारा कुछ देखती रहती है। प्रणिधि-व्यवस्था में वह अन्यतम है। उसे सारे समाचार यथासमय पूरी गोपनीयता के साथ मिलते रहते हैं। अपनी दूरदर्शिता और कूटबुद्धि के कारण वह यहाँ तक अभेद्य है कि कात्यायन को उसका हँसना उसके क्रोध से भी भयानक लगता है। चाणक्य का यह सर्वातिशायी व्यक्तित्व पूरी नाट्यवस्तु पर छाया हुआ है और सभी चरित्र उससे अनुशासित अथवा पराभूत होते हैं। वह इस नाटक में नायक न होकर भी सर्वोपरि है और चन्द्रगुप्त नायक होकर भी उसके हाथों की कठपुतली-मात्र। प्रसाद ने चाणक्य के रूप में ब्राह्मणत्व का तेज साकार कर दिया है। एक कुशल अभिनेता के ही समान वह अपनी विलक्षण बुद्धि से सबको चमत्कृत करके निस्पृह विरक्ति के नेपथ्य में लौट जाता है। दाण्ड्यायन और कात्यायन उसके समवर्गीय पात्र हैं, किन्तु नाट्य-व्यापार में सक्रिय न होने के कारण उनके चरित्र अधिक नहीं खुल पाते। दाण्ड्यायन दिव्यदृष्टि वाले सार्वभौम ब्राह्मणत्व के प्रतिनिधि हैं उनकी भविष्यवाणी में यथार्थ की दृढ़ता है। चाणक्य अन्ततः उन्हीं की तपोभूमि में कर्म-सन्त्यास लेता है। कात्यायन या वररुचि विद्वान और सहृदय ब्राह्मण हैं। वह एक आदर्शवादी बौद्धिक चरित्र है। चाणक्य उसे अपना सहायक अवश्य बनाता है, किन्तु उसके व्यक्तित्व का कोई दूसरा पक्ष सामने नहीं आता।

मालवगण के राष्ट्रपति का पुत्र सिंहर्ष भी इस नाटक का एक प्रभावशाली आदर्श चरित्र है। वीरोचित निर्भीकता, उदारता और राष्ट्रभावना उसकी मूलभूत चारित्रिक विशेषताएँ हैं। अपनी प्रखर बुद्धि और चाणक्य की शिक्षा से उसने राष्ट्र के वर्तमान और भविष्य को जान लिया है तथा अपना दायित्व भी निर्धारित कर लिया है। प्रथम अंक के पहले ही दृश्य में उसके व्यक्तित्व की प्रमुख रेखाएँ उभरकर सामने आ गयी हैं। उसमें अपरिसीम साहस और धैर्य है। उसमें राजकुलोचित विनय और कर्तव्य बुद्धि है। अपने गुरु चाणक्य का आदेश वह अखि मूढ़कर शिरोधार्य करता है। व्यक्तिगत सुख-दुःख की उसे चिन्ता नहीं। वह मालव की चिन्ता छोड़कर समूचे आर्यावर्त की सुरक्षा के लिए कृतसंकल्प और समर्पित हो गया है। उसका यह निर्वैयक्तिक निर्भय आत्मविश्वास 'भतीत सुखों के लिए सोच क्यों, अनागत भविष्य के लिए भय क्यों और वर्तमान को मैं

अपने अनुकूल बना ही लूंगा—उसके चरित्र की रीढ़ है। अलका के प्रति उसका आकर्षण उसे कर्तव्यपथ से विचलित करने के स्थान पर और अडिग बना देता है। वह रणकुशल योद्धा है। विश्वजयी होने का दम करने वाला अप्रतिभट्ट सिकन्दर उससे पराजित होता है। उसमें वीरोचित कृतज्ञता और उदारता है। पर्वतेश्वर के प्रति दिखायी गयी उदारता का ऋणशोध वह घायल सिकन्दर को सुरक्षित रूप से यवनो को सौंपकर करता है। चन्द्रगुप्त का वह अभिन्न मित्र और कर्मठ सहयोगी है। चन्द्रगुप्त उसे 'कन्धे से कन्या भिड़ाकर प्राण देनेवाला चिरसहचर' मानता है और है भी वह ऐसा ही। उसकी वीरोचित दीप्ति कई बार नाटकीय सम्प्रभुता पर हावी होने लगती है।

सिकन्दर, सिल्यूकस और फिलिप्स ग्रीक रक्तवाले चरित्र हैं, अतः उनमें स्वभावतः वीरता का दम है। वीर वे सचमुच हैं भी। उनमें वीरोचित निर्भीकता और पराक्रम है। सिकन्दर अद्वितीय वीर होने के साथ-साथ चतुर और उदार भी है। पर्वतेश्वर की वीरता से प्रभावित होकर वह उसे सम्मान देता है। भारत से विदा होते समय वह इस देश की गरिमा से प्रभावित हुए बिना नहीं रहता।

यवन-सेनापति सिल्यूकस भी असम साहसी, उद्योगी और पराक्रमी है। सिकन्दर के समान वह भी महत्वाकांक्षी है। उदारता और कृतज्ञता भी उसमें सिकन्दर के ही समान हैं। चन्द्रगु की रक्षा, उसे ग्रीक-शिविर में अपनी पुत्री कार्नेलिया के सम्पर्क में अतिथि के रूप में रखना और उसके लिए सिकन्दर के क्रोध का पात्र बनना उसको शेष ग्रीको की अपेक्षा अधिक मानवीय सिद्ध करते हैं। हैं भी वह एक भावनामयी कन्या का वीर पिता। कार्नेलिया और चन्द्रगुप्त के परिणय में उसका ग्रीक स्वाभिमान आड़े अवश्य आया था किन्तु उसकी मानवीय उदारता प्रबलतर साबित हुई सिकन्दर का क्षत्रप फिलिप्स निर्भीक, साहसी और वीर होने के बावजूद बर्बर और निम्नवर्गीय चरित्र है। कार्नेलिया के प्रति उसकी दुहराग्रहपूर्ण घृष्टता असह्य थी और उसका उसे दड भी मिला। उसमें वीरता थी, अतः उसे वीरोचित अन्त—चन्द्रगुप्त से द्वन्द्व में मृत्यु—देकर प्रसाद जी ने उसके साथ न्याय ही किया है। एनीसाक्रीटीज, साइवटियस और मेगास्थनीज साधारण ग्रीक-चरित्र हैं और वे सम्पर्क-सूत्र का काम करते हैं।

अन्य पुरुष-पात्रों में पर्वतेश्वर, राक्षस और ग्राम्भीक उल्लेखनीय हैं। क्षत्रिया-भिमानों पौरव पर्वतेश्वर का व्यक्तित्व इस कृति में नाटकीय क्रिया-व्यापार का एक महत्वपूर्ण घटक है। आरम्भ में वह स्वतंत्र और आत्मनिर्भर रहता है, किन्तु तीसरे अंक में चाणक्य उसे अपना सशक्त पक्षधर बना लेता है। चन्द्रगुप्त की मगध-विजय में वह यथाशक्ति पूरा सहयोग देता है। वीरता और विलास उसके चरित्र की दो धुरियाँ हैं जो उठाती और गिराती हैं। जिस आत्मविश्वास और अहं के साथ वह चाणक्य का अनुरोध ठुकराकर अकेले ग्रीक वाहिनी से युद्ध करने के लिए तत्पर हो जाता है, वह साहस और वीरता की पराकाष्ठा है। वह प्रबल पराक्रमी है विश्वजयी सिकन्दर भी

उसकी वीरता पर मुग्ध होकर उसकी ओर मैत्री का हाथ बढ़ा देता है और इस प्रकार पराजित होने पर भी उसका सम्मान करता है। इस महावीर को अपने पक्ष में करने के लिए चाणक्य क्या कुछ नहीं करता। उसकी उच्छ्वल कामवृत्ति उसके पतन का कारण बनती है। अलका से प्रवृत्ति होकर वह आत्महत्या के लिए उद्यत हो गया था और कल्याणी द्वारा उसकी हत्या कर दी जाती है। पर्वतेश्वर जितना वीर है, उतना ही दभी और विवेकहीन भी। कल्याणी के विवाह का प्रस्ताव वह पहले ठुकरा चुका था, अतः अन्तिम अंक में उसका प्रणय-प्रयास उसकी विवेकहीन कामुकता का ही परिचायक है। ऐसा लगता है कि सिकन्दर से पराजित होने के बाद उसका व्यक्तित्व विघटित होने लगा है। उसका चित्रोचित अहं स्वार्थी दम्भ में बदलते-बदलते क्षुद्रता के इस सीमान्त पर पहुँच जाता है कि वह कल्याणी को बलपूर्वक प्रणयिनी बनाकर पूरे मगध का हथियाने का विचार करने लगता है। उसके साथ विश्वासघात अवश्य हुआ है, क्योंकि उसे मगध का आधा राज्य देने का वादा करके पूरा नहीं किया गया किन्तु उसकी प्रतिक्रिया जितनी क्षुद्र और स्वार्थान्वि है वह उसे उदात्त स्तर से बहुत नीचे ले आती है। उसकी वीरता दम्भ के कारण फलीभूत नहीं हो सकी और विवेकहीनता ने रसिकता या विलासवृत्ति में घृताहुनि देकर उसे चरम विनाश तक पहुँचा दिया।

राक्षस चाणक्य के प्रतिद्वन्द्वी के रूप में परम्परा से प्रस्तुत किया जाता रहा है, किन्तु इस नाटक में उसका चरित्र कुछ विशेष प्रभावी नहीं बन सका है। वह कलावन्त है, मेधावी है, राजभक्त है और सहृदय है, किन्तु उसमें वह बौद्धिक प्रखरता और राजनीतिक कौशल नहीं, जो उसे चाणक्य जैसे प्रकाण्ड कूटनीतिज्ञ की समक्षता के योग्य बना सके। चाणक्य ने अपनी प्रतिज्ञा अथवा श्रेय के लिए सब कुछ त्याग दिया है, जबकि राक्षस इस क्षणिक जीवन की घड़ियों को सुखी बनाने का पक्षपाती है। उसने विवाह नहीं किया, परन्तु भिक्षु भी न बन सका। बौद्धमत का केवल वह उसकी दार्शनिक सीमा तक समर्थन करता है। संसार को दुःखमय मानकर वह कला और विलास के माध्यम से जीवन का भोग करने का आकांक्षी है। सुवासिनी उसकी विलास-लोलुपता पहचानती है और अन्तिम अंक में उसे प्रताडित भी करती है। चाणक्य इसके विपरीत सुवासिनी का प्रस्ताव ठुकरा देता है और अपनी दिशा में अग्रसर रहता है। राक्षस की चाणक्य से कोई समता नहीं। चाणक्य के सामने वह बौना लगता है, उससे जैसे कतराने का यथासंभव हर प्रयत्न करके भी वह बार-बार उसके नीतिजाल में फँसता रहता है और अन्त में समर्पित और उपकृत होकर ही अपनी कृतार्थता अनुभव करता है। एक बात अवश्य है और वह यह कि अपने को बराबर चाणक्य के प्रतिद्वन्द्वी के रूप में प्रचारित करता रहता है। इस असन्तुलित प्रतिद्वन्द्विता में वह देशद्रोह का कलंक भी ओढ़ता है। सुवासिनी के प्रति उसकी आसक्ति उसे और भी गिराती है, यद्यपि चाणक्य की उदात्तता अंत में उसे वांछित दिशा दे देती है।

तक्षशिला का राजकुमार ग्राम्भीक उद्दड प्रकृति का दंभी और सुविधापरस्त युवक है। पहले ही दृश्य में उसका अविनयी स्वभाव प्रकट हो जाता है। उसने यवन आक्रमणकारियों के पुष्कल स्वर्ण से पुलकित होकर, आयावर्त की सुख रजनी की शान्त निद्रा में, उत्तरापथ की अर्गला घीरे से खोल दी है। इस सुविधापरस्त स्वार्थसाधना ने ही उसे इतना दुर्विनीत बना दिया है कि वह आचार्य चाणक्य, वृद्ध पिता गाधारनरेश और बहन अलका तक को अपमानित करता है। अपनी सहोदरा अलका की तो वह राजद्रोह का अभियोग में हत्या करने के लिए भी तैयार हो जाता है। अलका के विद्रोह पर एक बार वह प्रत्यावर्तन की बात सोचता है, किन्तु वैसा कर नहीं पाता क्योंकि पुल बन चुका है और यवन सैनिक उसकी छाती पर खड़े हैं। अपने राज्य की सुरक्षा के लिए वह देश को खतरे में डाल देता है। पर्वतेश्वर द्वारा किये गये अपने अपमान का प्रतिशोध भी इसमें एक कारण है किन्तु वह सहयोगी ही है, मुख्य कारण नहीं। अन्त में यवनो के दूसरे आक्रमण के समय अलका की ज्वलन्त देशभक्ति और चाणक्य की शिक्षा उसकी बुद्धि पर से दंभ और स्वार्थ का परदा हटा देती है वह आर्य-साम्राज्य में सम्मिलित होकर देशरक्षा का सकल्प करता है। सित्युकस से युद्ध करते हुए, उसे धायल करके वह वीरगति को प्राप्त होता है। पहले वह साधारण धर्मा पशु था, अन्त में विचारशील होकर मनुष्य बन जाता है।

नाटक के शेष पुरुष-पात्र नन्द, शकटार, गाधार-नरेश और मौर्य सेनापति सीमित व्यक्तित्व वाले हैं। नन्द अविवेकी, क्रूर, उद्दड, क्रोधी, मद्यप और विलासी है। न वह किसी पर विश्वास करता है और न विश्वास पाता है। अन्त में वह असाध्य रोगी की भाँति चरम विनाश को प्राप्त होता है। शकटार प्रतिशोध का पुतला है। नन्द ने उसे उसके परिवार सहित मृत्यु के अधकूप में डाल दिया था, जिसका बदला उसने सबके सामने नन्द की हत्या करके लिया। गाधार नरेश पुत्र और पुत्री की परस्पर-विरोधी प्रकृति के बीच कर्तव्यमूढ़ हो जाते हैं। उनमें क्षात्रतेज अवश्य है, किन्तु उस पर द्विधा आवरण डाल देती है। मन से अलका के हिमायती होने पर भी वे प्रकटतः ग्राम्भीक का विरोध नहीं कर सकते। मौर्य सेनापति चन्द्रगुप्त का पिता है और उसमें भी नन्द के प्रति प्रतिशोध-भाव है। वह वीर है, किन्तु अविवेकमयी अवीरता उसके तेज को धूमिल कर देती है। चाणक्य के प्रति उसका असतोष और अन्त में हत्या का प्रयत्न उसे एक साधारण खींके हुए लडाकू सैनिक के स्तर से ऊपर नहीं उठने देता।

प्रसाद के नाटकीय पात्रों में चारित्रिक प्रखरता और दीप्त और पुरुषों की अपेक्षा नारियों में अधिक लक्षित होती है। प्रत्येक नाटक में ऐसे नारी-चरित्र मिलेंगे, जो किसी न किसी दिशा में श्रेयपथ से दृढ़तापूर्वक जुड़े रहते हैं और उसके लिए सर्वस्व निष्ठावर करने को तत्पर रहते हैं। उनका स्वाभिमान प्रायः ही इस निष्ठा में सहयोग देता है। कुछेक चरित्र भावनाओं के कोमल ताने-बाने से बुने गये हैं और वे इन्हीं के माध्यम से

अपनी श्रेय-साधना पूरी करते हैं। महत्वाकाक्षिणी नारियो का एक अलग ही वर्ग है, जो अपनी उग्र स्वार्थपरता के वात्याचक्र में पड़कर या तो विनाश को प्राप्त होती है या फिर पराजित होकर शुद्धि का पथ अपना लेती है। 'चन्द्रगुप्त' में ऐसी कोई नारी नहीं है। केवल सुवासिनी में कुछ अनियंत्रित महत्वाकाक्षा है, किन्तु वह इस वर्ग में रखी जाने योग्य नहीं। कल्याणी में अवश्य उग्र स्वाभिमान के साथ अधिकार की राजसी तेजस्विता है, किन्तु नायक में उसकी अनुरक्ति उसे विपक्ष में नहीं प्रतिष्ठित होने देती। कदाचित् प्रसाद इस कृति में ऐसे चरित्र की संरचना नहीं करना चाहते थे। यहाँ वे शायद तेजस्विता, उत्साह और भावना के आदर्शात्मक चित्रण का लक्ष्य सामने रखकर चले हैं, जिसमें उन्हें अपूर्व सफलता मिली है। पिछले नाटकों में तेज, त्याग और आत्मा-भिमान की जो गरिमा अफित की गयी है, वह यहाँ अपने प्रकर्ष पर है। एक बात और। प्रसाद के सभी प्रमुख नारी-चरित्र यौवन और सौन्दर्य की जीवन्त प्रतिभाएँ हैं और वे पहली ही दृष्टि में मन प्राण पर छा जाते हैं। प्रसाद के सौन्दर्याशंसी कवि हृदय का परिचय इनकी व्यक्तित्व-कल्पना में पाया जा सकता है।

अधिकतर नाटकों की कथावस्तु ऐतिह्य होने के कारण प्रसाद के नारी-पात्र प्रायः ही राजवंशीय हैं, जिसके कारण उनके व्यक्तित्व में एक सहज असाधारणता और उच्च-वर्गीय आभिजात्य लक्षित होता है। इस नाटक में अलका, कल्याणी और कार्नेलिया के व्यक्तित्व ऐसे ही हैं। अलका गांधार की, कल्याणी मगध की और कार्नेलिया ग्रीक राज-कन्या हैं। इनमें अलका सर्वाधिक तेजस्विनी है। तेज कल्याणी में भी कम नहीं, किन्तु वह व्यक्तिगत मानापमान की कुठाओ में उलझकर सीमित हो जाने के कारण विशेष उदात्त नहीं बन पाया है। वह चन्द्रगुप्त के प्रति अनुरक्ति और पर्वतेश्वर से प्रतिशोध के द्वन्द्व में उलझी रहती है—एक उद्देश्य की पूर्ति में वह असफल रहती है और दूसरे की पूर्ति के साथ उसकी इहलीला समाप्त हो जाती है। उसमें राजवंशीय अहं सर्वाधिक है। पर्वतेश्वर द्वारा उसके सम्बन्ध की अस्वीकृति उसके आत्मदर्प को आहत करती है। अन्त में उसका प्रतिशोध अवसर पाकर पर्वतेश्वर की हत्या के रूप में पूरा होता है। आत्म-हत्या वह इसलिए करती है कि उसने जिस पुरुष का मन में वरण किया था, वह उसके पिता का विरोधी हुआ और उसके साम्राज्य का स्वामी बन बैठा। फिर, उसने उसके प्रेम का भी सम्मान नहीं किया। नाटकीय फलदृष्टि से भी उसकी आत्महत्या उपयुक्त ही है। जीवित रहकर वह कभी भी चन्द्रगुप्त का समर्थन न करती। यह भी संभव था कि वह प्रतिशोध का कोई दाँव पुनः खेलती। चाणक्य का उसकी आत्महत्या पर चन्द्रगुप्त से यह कहना कि आज वह निष्कण्टक हुआ—क्रूरता का सीमान्त होने पर भी तथ्यपरक और आनुभविक है। कल्याणी के चरित्र की रीढ़ है उसका राजदर्प, जिसके लिए वह मर मिटती है।

इसके विपरीत अलका आरम्भ से ही व्यक्तिगत मानापमान से ऊपर उठी हुई है।

उसमें भी राजरक्त है, किन्तु वह वैयक्तिक अहं का योगवाही न होकर व्यापक आर्यावर्त की भावना का सम्पोषण करता है। ऐसा इसलिए भी है कि वह आरम्भ से ही देशद्रोह और देशभक्ति का द्वन्द्व देखती आ रही है। तक्षशिला के गुरुकुल में आम्भीक के कुचक्र की पोल खोलने वाला सिंहरण उसे अत्यधिक प्रभावित करता है। चन्द्रगुप्त का सयत् पौरुष और आचार्य चाणक्य की राष्ट्रभावन। भी उसमें राष्ट्रीय चेतना का बीजवपन करती है। वह आम्भीक को शक्ति भर पतन से रोकन का प्रयत्न करने का प्रण करती है, यद्यपि उसे आम्भीक के प्रत्यावर्तन का विश्वास नहीं। मानाचित्र वाले प्रसंग में वह विद्रोह की स्पष्ट घोषणा कर देती है और यही से आम्भीक से उसका अलगवाव हो जाता है। वह जनजागरण की जीवन्त चेतना है। अन्तिम अंक में वह राष्ट्रभरवी बन जाती है। आर्यपताका धारण किये हुए वह प्रजा का नेतृत्व करती हुई तक्षशिला में उत्तेजना फैला देती है। उसका आह्वानगीत 'हिमाद्रि तुंग शृंग से' उसके ज्वलन्त तेजोमय व्यक्तित्व के नितान्त अनुरूप है। अलका ने देश के लिए अपना सब कुछ समर्पित कर दिया है। व्यक्तिगत मानापमान की उसे कोई चिन्ता नहीं। चाणक्य की योजना के अनुसार वह पर्वतेश्वर को अपने सौन्दर्य-सम्मोहन में बाधने के लिए स-र्प तैयार है और उसका यह नाटक अपना लक्ष्य पूरा भी कर लेता है। उसमें उदात्त सौन्दर्य है, और है सम्मोहन की नारी-जनोचित कला। पर्वतेश्वर को यह पूरी तरह छत्राती है। वह युद्धकला में भी निपुण है। मालव-युद्ध के अवसर पर वह सेवाकार्य करती हुई अपनी युद्धवीरता का भी परिचय देती है। वह एक आदर्श नोर रमणा है। प्रेम और विवाह की स्थितियाँ उसके तेज को दमित नहीं करती, वरन् उनसे उसे और भी निष्ठा, धैर्य और साहस का सम्बल मिल जाता है। प्रसाद ने समसामयिक स्वराज्य-आन्दोलन की साहस-शीला युवतियों का आत्मतेज देखा था, जिसकी अभिव्यक्ति उनकी कृतियों में बराबर मिलेगी। अलका की परिकल्पना में यह प्रभाव सर्वाधिक मुखर और जीवन्त है।

श्रीक राजकुमारी कार्नेलिया में आत्मतेज के स्थान पर राजकुलोचित आभिजात्य की विशिष्टता है। वह भावनामयी कुमारी है। सौन्दर्य-सम्मोहन उसमें इतना है कि चन्द्रगुप्त पहली ही दृष्टि में उसके प्रति आकर्षित हो जाता है। कार्नेलिया भी उसी समय से उसमें रुचि लेने लगती है, क्योंकि वह प्रकृत्या बोरता और महत्व का सम्मान करती है। यह रुचि तब प्रेम का रूप धारण करने लगती है, जब चन्द्रगुप्त उसे फिलिप्स के द्वारा अपमानित और धषित होने से बचाता है। यों, वह फिलिप्स के व्यक्तित्व से भी प्रभावित थी; किन्तु उसकी बर्बरता के कारण वह उसे पसन्द नहीं कर सकी। चन्द्रगुप्त की पौरुषमयी शालीनता देखकर उसके मन. पटल पर से फिलिप्स का प्रभाव सम्पूर्णतः मिट गया। कार्नेलिया खुशी है, क्योंकि वह उस व्यक्ति के प्रति आकर्षित है जिसके साथ उसके पिता का निर्णायक युद्ध होने जा रहा है। सुवासिनी से उसका यह कथन कि 'स्मृति बड़ी निष्ठुर है। यदि प्रेम ही जीवन का सत्य है तो संसार ज्वालामुखी है'—

उसकी मर्मवेदना और सहनशक्ति का परिचय देता है। वह यथाशक्ति अपने पिता को चन्द्रगुप्त के विरुद्ध युद्धरत होने से रोकती है, किन्तु साथ ही अपने ग्रीक रक्त की वीरता को कलकित भी नहीं होने देना चाहती। प्रेम और स्वाभिमान का यह द्वन्द्व उसे मथता रहता है। सिल्यूकस की पराजय पर वह एकबार चन्द्रगुप्त का नाम लेकर स्वाभिमान की रक्षा के लिए आत्महत्या करने को प्रस्तुत हो जाती है, किन्तु चन्द्रगुप्त ठीक अवसर पर पहुँच कर उसे बचा लेता है। कार्नेलिया का राजवशीय अभिजात्य उसे इस समय भी समर्पित होने से रोकता है और वह अपना प्रणय-मर्म अपने ही भीतर छिपाये हुए सिल्यूकस से भारत की सीमा से दूर ले चलने के लिए कातर प्रार्थना करती है। यवन-बाला होने पर भी वह आर्य चन्द्रगुप्त के नितान्त उपयुक्त है। भारत-साम्राज्य होने योग्य उसमें वशाय और व्यक्तिगत गरिमा है। भारत के प्रति उसका आकर्षण कुछ अधिक दिखा दिया गया है, जो अस्वाभाविक सा लगता है। कदाचित् प्रसाद जी ने ऐसा इसलिए किया है कि इस विशिष्ट अभिरुचि के कारण वह परिणय के अवसर तक अपनी विदेशीयता से यथासंभव मुक्त हो जाय और अधिकांशतः भारत की ही लगने लगे। यह और बात है कि इस प्रयत्न में उन्हें उतनी सफलता नहीं मिली, जितनी अपेक्षित थी।

इस नाटक के नारी-चरित्रों में सर्वाधिक मोहक और मर्मस्पर्शी नाम है—मालविका। प्रसाद ने अत्यन्त सक्षिप्त किन्तु कोमलतम ताने-बाने से उसे बुना है। इतनी विरल रखाश्रु में इतना पूर्ण और मर्मग्राही चरित्र शायद ही अन्यत्र कहीं मिले। सिन्धु देश की यह पर्यटनप्रिया बाला सरलता और सहृदयता की जीवित प्रतिमा है। भावुकता, सरलता और कलात्मकता का एक अद्भुत ममवाय है उसका व्यक्तित्व। तक्षशिला में राजकुमारी अलका से उसे कुछ ऐसा स्नेह हुआ कि वह वहीं रहने लगी। उसके लिए उसने उद्भाड में सिन्धु पर बनने वाले सेतु का मानचित्र बनाने का खतरा उठाया। अलका ने उसे घायल सिंहरण के साथ भेजा, तो वह सहर्ष मालव-देश चली आयी। उसमें अपूर्व कर्मोत्साह है। न उसे किसी का भय है और न कोई चिन्ता। सरलतापूर्वक वह हर आत्मीय का आदेश-निर्देश पूरा करने को सदैव तत्पर रहती है। नृत्य और संगात-कला में वह प्रवीण है। चाणक्य की योजना के अनुसार वह राक्षस-सुवासिनी के परिणय में व्यवधान डालने के निमित्त नन्द के रंगशाला में अपनी नृत्यकला के ही माध्यम से प्रवेश पाती है। उसके स्वर की स्वर्गीय मधुरिमा थके-हारे चन्द्रगुप्त के लिए वरदान है। रणभेरी के पहले वह मधुर मुरली की एक तान—मालविका का गीत-सुनने का आकांक्षी रहा करता है। प्रकृति का परिवर्तनशील सौन्दर्य मालविका की कोमल भावना-कल्पना को हिलोरता रहता है। विचित्र निस्संगता-भरी लगन है उसमें। मालव के उद्यान के कोने में बैठी हुई वह सारे राजनीतिक अभिनय देखती रहती है। सेवासुश्रूषा के कार्य में भी उसे उतना ही सुख मिलता है—चाहे वह घायल सिंहरण की सेवा हो या अन्य किसी सैनिक की। चन्द्रगुप्त उसकी इस सरलता पर मुग्ध हो जाता है। यह

सरल हृदय वाला भी भागध चन्द्रगुप्त के अद्भुत कर्मकौशल और मोहक व्यक्तित्व के प्रति आकर्षित होती है। अपने प्रति उसका आकर्षण प्रकट होते ही वह द्रवित होने लगती है—उसका हृदय स्नेह से चिकना होने लगता है और वह विछलने के सुखद भय से अभिभूत हो जाती है।

कुमार सिहरण की सहृदयता ने भी उसे प्रभावित किया था, किन्तु वह उसकी सहज सरल प्रतिक्रिया मात्र थी, रीझ नहीं,। रीझती वह चन्द्रगुप्त पर है और अपनी इस रीझ का उसे महत्तम मूल्य चुकाना पड़ता है। चाणाक्ष चाणक्य उसकी भावनात्मक दुर्बलता पकड़ चुका है और नायक की रक्षा के निमित्त अपने महायज्ञ में उसकी बलि उसी की अनुमति से देने का निश्चय कर लेता है। मालविका को चन्द्रगुप्त के लिए मर-मिटने में भी सुख है। अपने विवेक के विरुद्ध उसने राक्षस-सुवासिनी-परिणय के अवसर पर उसी के लिए असत्य भाषण किया था। अब यदि चन्द्रगुप्त की रक्षा के लिए उसका आत्मदान आवश्यक है, तो वह भी शिरोधार्य है। विजय-यात्रा के अन्तिम चरण में उद्विग्न चन्द्रगुप्त उसके आगे अपना हृदय खोलने लगता है—“मालविका, तुम मेरी ताम्बूलवाहिनी नहीं हो, मेरे विश्वास की, मित्रता की प्रतिकृति हो। देखो, मैं दरिद्र हूँ, कि नहीं, तुमसे मेरा कोई रहस्य गोपनीय नहीं।” मालविका का नारीत्व उमड़ आता है, जिसके प्रतीक रूप में वह अपनी बनायी माला उसके गले में डाल देती है, किन्तु साथ ही वह उसे दुर्बल-विशेषकर अपने लिए नहीं होने देना चाहती, क्योंकि अभी चन्द्रगुप्त के सामने कितने हा भयानक संघर्ष हैं, क्योंकि उस जैसे महापुरुष में साधारण-जन-मुलभ दुर्बलता न होनी चाहिए, क्योंकि चंचल देशशील मन का निग्रह करना ही महापुरुषों का स्वभाव है। चन्द्रगुप्त का मन बहू पा चुकी है, अतः उसे पता है कि अभी-अभी कुछ देर बाद घटित होनेवाली योजना का कुछ भी आभास उसे मिल गया, तो फिर सारा घटनाप्रवाह थम जायेगा या अन्यथा मुड़ जायेगा, जिसमें चन्द्रगुप्त की हानि हो सकती है। फिर, उसे अपने को भी तो सम्हाले रखना है। यदि एक बार भाव-प्रवाह में बह गयी, तो फिर सारे बाँध टूट जायेंगे। अतः वह कम से कम बोलती है और जितना भी बोलती है, वह बोलने पर अंकुश लगाने जैसा है। चन्द्रगुप्त उस पर पूरी तरह निर्भर करता है और उसके गीत में डूब जाता है। मालविका अपने प्रियतम को चन्द्रसौध में भेज देती है—उस समय शयनार्थ और भविष्य में सुखी जीवन बिताने के लिए और वह स्वयं चन्द्रगुप्त की शय्या पर प्राणों में अभूतपूर्व मादकता का अनुभव करते हुए शयित होती है—अपने चिरदुखी जीवन का अन्त करने के लिए। आज चन्द्रगुप्त की प्राणरक्षा के लिए वह आत्मदान कर रही है, अतः वह अपने अनुराग को रक्त से भी रगीन बना लेती है, स्मृति को अपनी ही तरह सोने का आदेश देती है। अन्यथा स्थिति में मालविका-चन्द्रगुप्त के शब्दों में “वह स्वर्गीय कुसुम” भारत-साम्राज्ञी न बनता, कौन जाने ! कदाचित् इसी आशंका को अन्तिम रूप से निरस्त कर देने के लिए कठोरकर्मा

चाणक्य ने अपनी कूटनीति की बेदी पर उसकी बलि दे दी। मालविका प्रसाद का एक अविस्मरणीय नारी-चरित्र है। 'स्कन्दगुप्त' की देवसेना ने केवल राज्य और सुख का त्याग किया था, 'चन्द्रगुप्त' की मालविका अपने प्राण ही निष्ठावर कर देती है। उसने एक बार कहा था—'प्राण तो धरोहर है, जिसका होगा वही लेगा, मुझे भय से इसकी रक्षा करने की आवश्यकता नहीं—और उसने सचमुच यह धरोहर उसी पर निष्ठावर कर दी, जिसको उसने इसका स्वामी मान लिया था। प्रसाद की चारित्रिक सकल्पनाओं में वह अन्यतम है—सबसे ग्लान और सर्वाधिक गरिमामयी। मालविका प्रसाद के कवि-मन का वह गीत है, जो अनगाया ही रहा और फिर भी जो मधुरतम है।

शकटार की कन्या सुवासिनी सुन्दरियों की रानी है। अभिनय और विलास की कलाओं में वह प्रवीण है। राजकोपानल में पिता और परिवार के पड़ जाने पर उसने अन्ततः अभिनय का पथ अपनाया। पहले वह सामाजिक उत्सवों में प्रजारजन करती थी, किन्तु बाद में विलासी नन्द उसे अपनी अभिनयशाला की रानी बना लेता है। सामाजिक क्षेत्र में उसके रूप-गुण की प्रशंसा होती है, किन्तु उसे कुलीन युवती का सा सम्मान नहीं मिल पाता। इसीलिए वह बौद्धमत की ओर अभिमुख होती है। उसके सम्मोहन में बंधा राजस उसी की प्रेरणा से राजचक्र में बौद्धमत का समर्थन करने के लिए प्रतिश्रुत होता है। पहले वह चाणक्य के प्रति अनुरक्त थी, किन्तु सांक्षयिक अन्तराल, पारिवारिक विषय और राजनीतिक उपप्लव के कारण वह राक्षस पर केन्द्रित हो जाती है, उसकी धरोहर बन जाती है। वह महत्वाकांक्षिणी अवश्य है, किन्तु अपने स्वीत्व के मूल्य पर कुछ भी पाना उसे स्वीकार नहीं। वह मगध सम्राट् नन्द की भोग्या—उसकी विलास-लीला का क्षुद्र उपकरण बनकर नहीं रहना चाहती। नन्द की अभिनयशाला में रहना स्वीकार करके भी वह यह नहीं भूलती कि वह दासी है और उसे मात्र अभिनय करना है। उसमें अपने स्तर का प्रशंसनीय स्वाभिमान है। अपने पिता शकटार से उसे गहरी सहानुभूति है। शकटार के प्रकट न होने तक उसने स्वेच्छा से चाहे जो कुछ किया हो, किन्तु उनकी उपस्थिति में वह उनके मतामत का आदर करने के लिए कृतसकल्प है। इसीलिए परिणय में व्याघात पड़ जाने पर जब राक्षस उससे पुनः अनुरोध करता है, तो वह उसका प्रणय अस्वीकार न करते हुए भी पिता की अनुमति आवश्यक मानने लगती है। पुरुष-मन की उसे परख है। उसकी गहरी यथार्थ दृष्टि यह भली-भाँति जानती है कि राक्षस उसके रूप-गुण का सच्चा ग्राहक है, परन्तु यदि विवाह के बिना अन्य किसी भी प्रकार से वह उसकी हो जाती तो वह अधिक सुखी होता। चाणक्य के प्रति उसका अनुराग धीरे-धीरे श्रद्धा का रूप धारण करता जाता है। एक बार पाषाणहृदय चाणक्य उसके प्रति दुर्बल होने लगता है, किन्तु वह उसे सम्हाल लेती है, संयत कर देती है।

सुवासिनी की अभिनय-कला नाट्यवस्तु के फलोदय में भी योग देती है। काने-

लिया के हृदय में पड़े हुए प्रणय-बीज को अंकुरित और पल्लवित करना उसी का काम है, जिसके फलस्वरूप वह अभिजातजनोचित सकोचशीला यवनबाला अपने पिता सिल्यूकस के आगे अपना मन उद्घाटित कर सकी। इसी प्रसंग में सुवासिनी के कवित्व और लालित्य का भी परिचय मिलता है। कार्नेलिया से बातें करते हुए प्रेम के सम्बन्ध में उसकी उक्तियाँ श्रेष्ठ काव्यगुण और भावनात्मक लालित्य से सम्पन्न हैं। प्रेम और यौवन के शीतल मेघों से प्रतिच्छादित यह लहलही लता-सुवासिनी इस नाटक का एक आकर्षक नारी-चरित्र है।

रस-योजना की दृष्टि से इसमें वीर की प्रधानता है। यो, प्रसाद जी की धारणा के अनुसार शान्तरस सर्वसमाहारी है और अन्य नाटकों की भाँति यहाँ भी उसे ही सर्वोपरि प्रतिष्ठित किया गया है, किन्तु नाट्य-व्यापार की सक्रियता के विचार से वीर की ही प्रधान मानना होगा। वीरता के जितने अधिक और ज्वलन्त आश्रय इस कृति में है, उतने एक साथ सामान्यतः अन्यत्र नहीं मिलेंगे। विशेषता यह है कि प्रत्येक की दोसि अपने स्थान पर अलग और अक्षुण्ण है।

चन्द्रगुप्त वीरोत्साह का सर्वोत्कृष्ट निदर्शन है। सिकन्दर के सामने उसकी निर्भीकता, सिल्यूकस से होनेवाले अन्तिम और निर्णायक युद्ध में उसकी पौरुषमयी आत्मनिर्भरता और युद्ध के अवसर पर उसकी अप्रतिहत त्वरा उसके वीर व्यक्तित्व के अनुरूप ही है। भय जैसी किसी वृत्ति से उसका परिचय है ही नहीं। वह युद्धवीर होने के साथ-साथ अथक कर्मयोद्धा भी है। उसका वीरोचित औदार्य शालीन दयावीरता का श्रेष्ठ उदाहरण है। सिल्यूकस को पराजित करके भी उसे सम्मानपूर्वक उसके शिविर में बिना बंदी किये पहुँचा देना उसका ही काम है। उसका चिरसहचर सिंहरण भी निर्भीकता और वीरता का अन्यतम उदाहरण है। पहले ही दृश्य में आम्भीक से उसका वार्तालाप उसके वीर चरित्र का उद्घाटन कर देता है और वही भावप्रवाह उसमें अन्त तक विद्यमान रहता है। अद्वितीय वीर सिकन्दर को वह सम्मुख-युद्ध में घायल कर देता है। पंजाब का राजा पर्वतेश्वर युद्धवीरता में बेजोड़ है। सिकन्दर को उसमें ह्वर्ग्युलिस की आत्मा दिखाई देती है।

नारी-पात्रों में अलका और कल्याणी वीरता की प्रतिमूर्ति हैं। अलका का उत्साह अक्षय है और वह राजसुख त्यागकर राष्ट्र-जागरण का शस्त्र फूँकती है। सम्मुख-युद्ध से भी उसे भय नहीं। मालव के युद्ध में उसकी रणकला का परिचय मिल जाता है। कल्याणी पर्वतेश्वर-सिकन्दर के युद्ध में अपनी साहसशीलता का परिचय देती है।

प्रतिपक्षी यवनो में भी सच्चे वीरों की जीवन्त प्रतिमाएँ हैं। सिकन्दर अद्वितीय वीर है और उसमें वीरोचित उदारता है। उसका सेनापति सिल्यूकस एक कर्मठ सेनानी है। फिलिप्स भी वीरता में कम नहीं। चन्द्रगुप्त को द्वन्द्व-युद्ध के लिए सहसा ही ललकार

देना उसकी युद्धप्रियता और वीरोत्साह का एक प्रभावशाली उदाहरण है। प्रतिपक्ष के इन ग्रीक वीरों में महत्वाकांक्षा और उसकी पूर्ति के लिए उचित-अनुचित सभी कुछ कर गुजरने के लिए तैयार रहने की प्रकृति उन्हें वीररस का उत्तम आश्रय नहीं बनने देती, किन्तु प्रभावित तो वे करते ही हैं। यह नाटक वीरताव्यजक उक्तियों का अक्षयकोष है। अलका का गीत 'हिमाद्रि तुंग-शृंग' से भी वीररस की सिद्धि का एक सशक्त उपकरण है।

वीर का सहयोगी शृङ्गार-रस इस नाटक में अपने प्रकृत रूप में विद्यमान है। चन्द्रगुप्त का मालविका और कार्नेलिया के प्रति आकर्षण, राक्षस-सुवासिनी का प्रणय-प्रसंग तथा सिंहरण और अलका का उदात्त प्रेम शृङ्गार-रस के पोषक स्थल हैं। कदाचित् प्रसाद यहाँ रतिभाव की वैविध्यमयी छवियाँ आकना चाहते थे। उसके उदात्त, गंभीर, चंचल, अभिजात, दर्पोद्धत एवं वासनाभिमुख पहलुओं को उन्होंने बड़े कौशल के साथ प्रसंगों की लघुतम सीमाओं में बाँध दिया है। प्रेम की उदात्तता सिंहरण और अलका की आदर्श निष्ठा में विद्यमान है। उनका रागभाव कर्तव्यबोध की दीप्ति से सदैव भास्वर रहता है, उसे मलिनता की छाया भी नहीं छू पाती। प्रेम की गंभीरता सर्वाधिक मालविका के व्यक्तित्व में है। वह अपने प्रियतम के लिए प्राण दे देती है, किन्तु उसे दुर्बल या असफल नहीं बना सकती। सुवासिनी के प्रेम में चंचलता का सौन्दर्य है। उसके विलासपूर्ण अभिनय की कला उसका प्रेम में चंचलता का सौन्दर्य है। उसके विलासपूर्ण अभिनय की कला उसका आकर्षण बढ़ा देती है और वह उसी के माध्यम से राक्षस को सम्मोहित किये रहती है। कार्नेलिया के प्रेम में आभिजात्य है। उसकी सकोचमयी शालीनता अभिजात पारिवारिकता का एक सुखद प्रभाव मन पर छोड़ जाती है। कल्याणी ने भी केवल एक पुरुष-चन्द्रगुप्त-से प्रेम किया है, किन्तु उसका राजदर्प और स्वाभिमान उसे प्रणय-प्राथिनी नहीं बनने देता। पर्वतेश्वर और नन्द के प्रणय या कि विलास के प्रसंग रतिभाव के वासनात्मक पहलु सामने रखते हैं। कहना न होगा कि आत्म-तृप्ति के वैयक्तिक स्वार्थभाव का प्राधान्य होने के कारण इन प्रसंगों में रस-संचार की क्षमता नहीं। कल्याणी का प्रणय भी अपनी एकागिता और रुझता के कारण रसदशा तक नहीं पहुँचता। शेष सारे प्रकरणों में शृङ्गार-रस की सुन्दर व्यंजना मिलेगी। मालवोद्यान में चन्द्रगुप्त-मालविका तथा यवन-शिविर में सुवासिनी-कार्नेलिया के वार्तालाप इस दृष्टि से विशेष सुन्दर बन पड़े हैं। कार्नेलिया के प्रति सुवासिनी का रागोद्दीपन-प्रसंग अपनी मोहकता और लालित्य में अप्रतिम है। प्रसाद का कवित्व जैसे यहाँ अपने सहजतम रूप में मुखर हो उठा है—'बडकते हुए रमणीवक्ष पर हाथ रखकर उसी कम्पन में स्वर मिलाकर कामदेव गाता है। और राजकुमारी! वही काम-संगीत की तान सौन्दर्य की रंगीन लहर बनकर युवतियों के मुख में लज्जा और स्वास्थ्य की लाली चढ़ाया करती है।' मालविका, राक्षस और सुवासिनी के गीत भी शृङ्गार-रस की सिद्धि में योगदान

पूर्ण प्रतीत होते हैं। अंक योजना भी ऐसा ही प्रभाव डालती है। भिकन्दर के प्रतिरोध का कार्य दूसरे अंक में पूरा हो जाता है और लगता है कि कथा पूर्ण हो गयी। तीसरे अंक के अन्त में नन्द का पूर्ण पतन और चन्द्रगुप्त का सम्राट् बन जाना पुनः फलागम का आभास देता है। अन्तिम अंक में सिल्यूकस का आक्रमण, उसका पराभव और सीहार्द-सन्धि या सम्बन्ध एक अलग ही वृत्तान्त है, जो अपने आपमें पूर्ण है।

नाटककार ने चाणक्य के उद्देश्य को व्यापकता को आधार बनाकर उपर्युक्त तीन प्रकरणों को संयोजित करना चाहा है किन्तु जैसा कि पहले कहा जा चुका है, ये तीनों ही प्रसंग अपने आपमें इतने पूर्ण हैं कि प्रत्येक में स्वतन्त्र नाट्यवस्तु होने की श्रमता है और चाणक्य की व्यापक परिकल्पना के बावजूद वे परस्पर बहुत सम्बद्ध नहीं प्रतीत होते। यदि सिकन्दर के पराभव और नन्द के विनाश में कुछ कमी रहने दी गयी होती, तो अन्तिम अंक में वास्तविक चरमसीमा तथा फलागम दिखाये जा सकते थे और उस रूप में कथानक में अपेक्षाकृत अधिक अन्विति आ जाती। किन्तु वैसा न होने के कारण इसमें तीन चरम सीमाओं और तीन कार्यों का आभास होने लगा है। सबको एकान्वित करने का प्रयास श्लाघ्य होने पर भी प्रयास ही है, सिद्धि नहीं। इस बिखराव का एक कारण यह भी है कि इस नाटक की कथा के तीन केन्द्र हो गये हैं—मगध, मालव और गांधार-प्रासंगिक कथाओं का आधिक्य इस त्रिकेन्द्रीकरण या विकेन्द्रीकरण का ही एक अनिवार्य परिणाम है। नाटककार ने मगध को घुरी बनाकर समग्र कथाचक्र को अन्विति देने का प्रयत्न किया है और इन कथा केन्द्रों की दूरियाँ पाटने के लिए नायक और नियामक बराबर भाग दौड़ करते रहते हैं, किन्तु बात कुछ अधिक नहीं बननी। वस्तु-विन्यास के संदर्भ में अन्तिम प्रभाव यही शेष रहता है कि चन्द्रगुप्त से प्रत्यक्ष अथवा परोक्षरूप से सम्बन्धित बहुत सारे वृत्तों को क्रमपूर्वक रख दिया गया है और इस प्रकार एक ऐतिहासिक युग का परिदर्शन कराया गया है।

कथानक के इस बिखरावभरे विस्तार के ही कारण नाटककार को कुछ ऐसी नाटकीय युक्तियों का आश्रय लेना पड़ा है, जिन्हें वह अन्यथा स्थिति में शायद इतना महत्व न देता। संयोगतत्त्व, पूर्वाभास और हत्याओं का बाहुल्य ऐसी ही युक्तियाँ हैं जो वस्तुविन्यास की असाध्यता में अपनायी जाती रही हैं। यों, इनका प्रयोग नाटको में होता ही रहा है और अधिकतर इनसे नाटकीय सौन्दर्य में अभिवृद्धि ही होती रही है, किन्तु इनका अपेक्षाधिक्य विन्यास-दोर्बल्य का ही सूचक है। 'चन्द्रगुप्त' में इनकी भरमार ऐसा ही प्रभाव डालती है। संयोगतत्त्व का बार-बार उपस्थित होना घटना प्रवाह को अस्वाभाविक बना देता है। इस नाटक में ऐसे अनेक स्थल हैं, जिनमें किसी पात्र की जीवन रक्षा आकस्मिक रूप से हो गयी है। पराभव और विफलता से क्षुब्ध पर्वतेश्वर आत्म-हत्या करने ही जा रहा है कि चाणक्य प्रकट हो जाता है और उसे सम्हाल लेता है। राक्षस ठीक उसी समय नन्द के विलासकक्ष में कदम रखता है, जब सुवासिनी उसकी

कामुकता का शिकार बनने ही वाली है। पिता की पराजय से क्षुब्ध कार्नेलिया आत्म-हत्या करने के लिए छुरी निकालती ही है कि चन्द्रगुप्त वहाँ पहुँच जाता है और उसके हाथ से छुरी ले लेता है। चीते से कल्याणी और चन्द्रगुप्त की रक्षा के प्रसंग भी ऐसे ही है। पता नहीं कल्याणी की आत्महत्या के अवसर पर ऐसा ही कोई चमत्कार क्या नहीं हुआ। किन्तु उससे कदाचित् अन्तिम प्रयोजन की सिद्धि में व्यवधान पड़ता। अतः नाटककार वैसा नहीं होने देता। पूर्वाभासों की अधिकना कथा की रोचकता में व्याघात उत्पन्न करती है। दाण्ड्याग्रन की भविष्यवाणी के कारण आगे की घटनाएँ देवी विधान या चमत्कार जैसी लगने लगती हैं। अपेक्षाकृत छोटे किन्तु अनेक पूर्वाभास इस नाटक की वस्तुगत रोचकता को घटाते रहे हैं। हत्याओं या आत्महत्याओं का बाहुल्य वस्तु-विन्यास और चरित्र-चित्रण का कमजोरी का द्योतक है।

इस नाटक में कई पात्रों को इसीलिए समाप्त हो जाने दिया गया है कि वे असाध्य हो गये थे। पर्वतेश्वर, कल्याणी और मालविका ऐसे ही हतभागी चरित्र हैं। पर्वतेश्वर और कल्याणी की समाप्ति शायद चन्द्रगुप्त के निष्कटक प्रशासन के लिए अपेक्षित थी, किन्तु बेचारी मालविका ने कौन सा अपराध किया था कि उसकी भावुकता का अनुचित लाभ उठाकर उसकी हत्या करा दी गयी। वह तो यो भो कार्नेलिया को अपने हाथों बधू के वेश में सजाकर चन्द्रगुप्त तक पहुँचा सकती थी। चन्द्रगुप्त के लिए जो बाला प्राण दे सकती है, वह इतनी क्षुद्र और स्वाधिनौ कदापि न होती कि उसकी काम-सिद्धि में बाधक बने। किन्तु चाणक्य को भरोसा हो, तब न। उसे नायक को निष्कटक साम्राज्य सौपना है और जिसे भी वह कटक मान लेता है, उसका मर-खप जाना सुनिश्चित है। मालविका के जीवित रहते शायद सिल्यूकस अपनी बेटी सौपने को तैयार न होता, शायद कार्नेलिया ही अस्वीकार कर देती, या शायद चन्द्रगुप्त ही कार्नेलिया से विरत हो जाता—किन्तु ये सारी सम्भावनाएँ दूसरे पात्रों की अन्तःप्रकृति से सम्बन्ध रखती हैं, न कि स्वयं मालविका से। उसने चन्द्रगुप्त से प्रेम किया था, कोई अपराध तो नहीं। स्पष्ट है कि यह सब कथानक के विस्तार को एकसूत्र करने के प्रयास में चाणक्य को आवश्यकता से अधिक छूट या महत्व देने का परिणाम है। उसकी नीति को फलित होना है, उसके संकल्प या प्रण को पूरा होना है और उसके सोचे हुए को चरितार्थ होना है—इसके अतिरिक्त शेष कुछ गौण है, नगण्य है, साधन या माध्यम मात्र है। अस्तु, कथावस्तु के असामान्य विस्तार के कारण 'चन्द्रगुप्त' में विन्यास-शैलित्व लक्षित होता है। कथानक के ढाँचे में परिवर्तन या संक्षेपण के अतिरिक्त इसका अन्य उपाय था भी नहीं। प्रसाद जैसा कुशल नाटककार इस स्थिति से अनभिज्ञ न रहा होगा।

वास्तविकता यह है कि शायद अपनी इतिहासपरक गवेषणाओं को समग्रतः सामने रखकर भारत के अतीत गौरव का एक पूर्ण चित्र आँकना चाहते थे और अपने इस उद्देश्य में उन्हें पूरी-पूरी सफलता भी मिली है। उन्हें यह लक्ष्य सामान्य सुविन्यस्त

नाटकीयता से वृहत्तर लगा होगा, अतः उसकी कुछ अपेक्षाओं का उपेक्षित होना उन्हें अधिक नहीं अखरा। यो भी, अपने ऐतिहासिक नाटको में वे नाटकीयता को अपेक्षा कथ्य के प्रति अधिक प्रतिबद्ध रहे हैं। इस कृति में यह प्रतिबद्धता कुछ अधिक आग्रहपूर्ण हो उठी है और जहाँ इसके कारण कतिपय संरचनात्मक दोष उत्पन्न हो गये हैं, वहीं इससे कथ्य की उदात्तता के रूप में बहुत कुछ ऐसा भी दिया है जो श्लाघ्य और अविस्मरणीय है। आर्य वीरत्व का ऐसा भव्य निदर्शन कदाचित् अन्यत्र न मिलेगा। नाटकीय गुणों की भी दृष्टि से यह कृति उपेक्षणीय नहीं ठहरती। अपनी कमियों के बावजूद यह प्रसाद के श्रेष्ठतम नाटको में से एक है। काल और घटनाओं के विस्तार-बाहुल्य को जिस कौशल के साथ उन्होंने छोटे-छोटे दृश्यों में समेटा—महेजा है, वह सराहनीय है। पट्टत सारा वृत्त सूच्य के रूप में प्रस्तुत कर दिया गया है। अनेक दृश्य, जो पहली दृष्टि में अनावश्यक लगते हैं, अपने में महत्वपूर्ण सूचनाएँ सहजें हुए हैं। तत्कालीन देशकाल के सांस्कृतिक, सामाजिक और राजनैतिक परिवेश के प्रस्तुतीकरण के लिए ऐसी बहुसंख्यक दृश्य योजना एक अनिवार्यता थी।

सक्रियता इस नाटक की दूसरी महत्वपूर्ण विशेषता है। प्रसाद का यह एकमात्र नाटक है, जिसमें एक भी दीर्घसूत्री पात्र नहीं है। चाणक्य अपनी प्रतिज्ञापूर्ति हो जाने पर कुछ भावुक और दार्शनिक अवश्य हो उठता है, किन्तु एक तो उसकी इस मनोदशा को अधिक प्रसरित नहीं होने दिया गया है और दूसरे उसकी चारित्रिक परिणामों की यह एक स्वाभाविक आकांक्षा थी। सुवासिनी और कार्नेलिया का काव्यमय वार्तालाप भी एक स्पृहणीय नाट्य-प्रयोजन की पूर्ति करता है। यां, उसका कवित्व अपने आप में एक रमणीय प्रयोजन है। यह कहना शायद ही अत्युक्तिपूर्ण हो कि यह स्थल प्रसाद की गद्य-कृतियों में सर्वाधिक लालित्यपूर्ण है। विशेषता यह है कि इस भावनात्मक परिवेश में भी त्वरा और सक्रियता बरकरार रहो है। वाक्य छोटे हैं और बहुत थोड़े शब्दों में सब कुछ कह दिया गया है। अन्य कृतियों की भाँति लम्बे स्वगत या संवाद इसमें नहीं। सवादों की त्वरा इस नाटक में आद्योपान्त मिलेगी और यही वीररस की प्रतिष्ठा के लिए उपयुक्त था भी। सवादीय त्वरा की विशिष्ट पद्धति कथोद्धात का प्रयोग भी इस प्रतिष्ठा में योग देता है।

इस नाटक में कई स्थलों पर आकस्मिक रूप से आगत पात्र तत्क्षण कही गयी बात के किसी अंश को दुहराते हुए प्रसंगाक्षेप करते हैं और नाटकीय सक्रियता को मनो-वैज्ञानिक दीप्ति देते हैं। यहाँ वाक्यरचना और भी सज्जित एवं चुस्त हो उठती है। इस कृति का यह एक अलग सौन्दर्य है कि बड़ी-बड़ी आवेशपूर्ण बातें भी सबे हुए छोटे-छोटे वाक्यों में कह दी गयी हैं। पहले दृश्य में ही सिंहरण और आम्भोका का वार्तालाप इस वैशिष्ट्य का परिचय दे देता है। बहस का विषय सैद्धान्तिक होने पर भी खण्डन-मण्डन आवेगमय है और समग्र प्रभाव सक्रियता का ही पड़ता है। आगे चलकर तो घटनाओं का

घात-प्रतिघात अन्त तक अनवरत चलता रहता है। बिजली के समान जैसा फुर्तीला इसका कथानायक है, वैसी ही क्षिप्र इसकी संवादयोजना भी। क्रिया व्यापारों की तो इसमें एक शृंखला ही बनती चली गयी है। तीन प्रमुख प्रकरण और इतने ही प्रमुख कथा केन्द्र होने के कारण इसकी नाट्यवस्तु स्वाभाविक रूप से ही घटना बहुल है। ये सारी घटनाएँ समसामयिक राजनीति और राष्ट्रनीति से सम्बद्ध हैं, अतः वे प्रकृत्या द्रुत-गामिनी हैं। उन सबका केन्द्रीय चरित्र चन्द्रगुप्त स्वयं बहुत सोचने-विचारने में विश्वास नहीं करता और यदि ऐसी तथाकथित दुर्बलता उसमें कभी आती भी है, तो चाणक्य उसे झकझोर देता है कि उसे केवल निर्देशानुसार कर्म करना है—चिन्तन उसका विषय नहीं। नाटकीय त्वरा निश्चय ही इसमें सर्वाधिक है।

द्वन्द्व का तत्व भी इस नाटक की एक उल्लेख्य विशेषता है। यो, इसमें बहिर्द्वन्द्व ही प्रधान है, किन्तु अन्तर्द्वन्द्व का भी अभाव नहीं। प्रथम का सम्बन्ध पुरुषपात्रों से है और द्वितीय का नारीपात्रों से। बाह्य द्वन्द्व के आश्रय हैं—चन्द्रगुप्त, सिंहण, चाणक्य, नन्द, पर्वतेश्वर, राक्षस, शकटार, सिकन्दर, सिल्यूकस और फिलिप्स। नाटकीय क्रिया-शीलता बहिर्द्वन्द्व के प्राधान्य के कारण आद्योपान्त बनी रहती है। षड्यन्त्र, कूटचक्र, युद्ध, हत्या, आत्महत्या आदि के रूप में यह समूची कथा को अन्त तक जीवन्त बनाये रखता है। अन्तर्द्वन्द्व के आधारभूत चरित्र कार्नेलिया, कल्याणी, मालविका और किसी सीमा तक सुवासिनी हैं। कार्नेलिया इससे सर्वाधिक प्रस्त है। एक ओर उसका समर्पण-शील भावुक हृदय है, दूसरी ओर उसका नैतिक कर्तव्यबोध। पिता और प्रेमपात्र—दो में से उसे एक को चुनना है, क्योंकि दोनों एक-दूसरे के विरुद्ध खड़गहस्त हैं। द्वन्द्व के चरमबिन्दु पर आकर उसे आत्महत्या के अतिरिक्त और कुछ नहीं सूझता। सन्धि के कारण उसके द्वन्द्व को समाधान मिल जाता है। कल्याणी को यह समाधान नहीं मिल पाता, अतः उसकी आत्महत्या चरितार्थ हो जाती है। मालविका आत्मदान के कुछ पहले बड़े कठोर समय से अपने को सम्हालती है। उसका मन संघर्ष अनकहा ही रहा है और अपनी इस मूकता में वह मर्मवेधी भी हो उठा है। सुवासिनी का व्यक्तित्व इतना गहरा नहीं, किन्तु चाणक्य, राक्षस और शकटार को लेकर वह भी उलझन में डूबी ही है। कथानक के ममान ही इस नाटक का द्वन्द्व भी बिखरा हुआ है, अतः उसमें वैसा गाम्भीर्य और तीखापन नहीं जैसा कि 'स्कन्दगुप्त' में है; किन्तु यदि वैविध्यमयी चरित्र-व्यञ्जना में कोई सौन्दर्य ही सकता है तो वह निश्चय ही इस नाटक में है।

घटना प्रधान कथानक होने के कारण कौतूहलमयी रोचकता इसकी अनिवार्य आवश्यकता थी, अतः नाटककार ने छोटे-छोटे किन्तु अनेक विरोधों या विरोधाभासों की सृष्टि कर दी। कठोरकर्मा चाणक्य का अपने प्रतिद्वन्द्वी राक्षस की प्रणयानुरक्ता सुवासिनी से लगाव, कल्याणी की पितृद्वेषी चन्द्रगुप्त में अनुरक्ति और चन्द्रगुप्त का यवन आक्रामक की पुत्री के प्रति आकर्षण नाटकीय अन्तर्विरोध के बड़े कोमल, किन्तु दूरगामी तन्तु हैं।

अभिनय और मचसज्जा की दृष्टि से भी इस नाटक में, कथाविस्तार के अतिरिक्त, कोई कमी नहीं। तत्कालीन वातावरण का पूरा चित्र यहाँ मिलेगा। अन्य नाटकों की भाँति प्रसाद यहाँ भी राजनीति में धर्म के हस्तक्षेप की समस्या को उभारना नहीं भूले हैं। ब्राह्मण-बौद्ध-सघर्ष की चेतना उनके साहित्य में सर्वत्र मिलेगी। सर्जन के मध्ययुग में वे बौद्धमत की ओर आकर्षित हुए थे, किन्तु ऐतिहासिक गवेषणा से बौद्धों के राष्ट्रद्रोही सिद्ध हो जाने पर उन्होंने परवर्ती कृतियों में उन्हें पतित और परास्त दिखाया है। यह नाटक उनकी इस अवधारणा का एक पुष्ट प्रमाण है। 'स्कन्दगुप्त' में उन्होंने समझौते का मार्ग अपनाया था, किन्तु 'चन्द्रगुप्त' तक आते-आते वे ब्राह्मणत्व के पक्षधर हो उठे, क्योंकि भारतीयता की प्रतिनिधि ब्राह्मण-संस्कृति ही हो सकती है, बौद्ध नहीं। प्रसाद के नाटकों में श्रेष्ठता के विचार से 'स्कन्दगुप्त' के बाद इसे ही महत्त्व दिया जाना चाहिए। यो, कुछ साहित्य प्रेमी और समीक्षक इस विचार के भी हो सकते हैं कि यही उनका सर्वश्रेष्ठ नाटक है।

ध्रुवस्वामिनी अभिनव नाट्यप्रयोग

‘ध्रुवस्वामिनी’ प्रसाद की अन्तिम किन्तु अन्यतम नाट्यकृति है। प्रसाद आरम्भ से ही हिन्दी-नाट्यकला को जिस दिशा में ले जाने के लिए प्रयत्नशील रहे हैं, उसकी एक निश्चित प्रतिच्छवि ‘ध्रुवस्वामिनी’ में देखी जा सकती है। अपनी इस कृति में वे सर्वाधिक रुढ़िमुक्त और नाटकीय यथार्थ के आग्रही सिद्ध हुए हैं। विशेष उल्लेखनीय यह तथ्य है कि ‘थीसिस-प्ले’ के वर्ग की रचना होते हुए भी यह नाटकीय गुणों से भरी-पूरी है। यह कहना असंगत न होगा कि यह प्रसाद का एकमात्र नाटक है, जिसमें नाट्यवस्तु और नाट्यशिल्प का सम्यक् विनियोजन एवं सामंजस्य लक्षित होता है। प्रगतिशील अथवा यथार्थपरक आधुनिक कथ्य को नाटककार ने वैसी ही शैली भी दी है और यही उसकी सबसे बड़ी उपलब्धि है। यह अकेला नाटक है जिसमें औपन्यासिक प्रवृत्ति का अभाव है। सघर्ष और द्वन्द्व की इतनी सघन नाटकीयता अन्यत्र नहीं मिलेगी। इसे यथावत् अभिनीत किया जा सकता है, जबकि अन्य नाटकों का मंचन बिना काट-छाँट के संभव या कि समीचीन नहीं। प्रसाद की प्रयोगशीलता का यह एक अभूतपूर्व निदर्शन है। इसीलिए इसे ‘अभिनव प्रयोग’ कहकर प्रणसित किया जाता है। प्रसाद की स्वच्छन्दतावादी नाट्यधर्मिता जितनी यहाँ सयत है, उतनी और कहीं नहीं। कल्पना और कवित्व को यहाँ अप्रत्याशित अनुशासन में रखा गया है और फिर भी समस्या कोरी बौद्धिक न रहकर भावनात्मक जीवन्तता से ओत-प्रोत रही है। समस्याप्रधान होने पर भी यह समस्या-नाटक नहीं और वैचारिक नाटक (थीसिस-प्ले) होकर भी तद्वत नीरस व तर्कात्मक नहीं। प्रसाद मूलतः रसात्मक प्रक्रिया के नाटककार हैं और उनकी यही प्रकृति इस कृति में भी बरकरार रही है, यद्यपि उन्होंने पाश्चात्य नाट्य-पद्धति से सर्वाधिक यही ग्रहण किया है।

प्रसाद के अन्य प्रमुख नाटकों को भाँति ‘ध्रुवस्वामिनी’ का भी वस्तुवृत्त ऐतिहासिक है। प्रसाद की शोधात्मक प्रतिभा भी यहाँ उसी वैशिष्ट्य के साथ देखने को मिलेगी। इतिहास की साहित्यिक अवतारणा में सभावनता के लिए जितनी गुंजाइश है, उसका लाभ उन्होंने पूरी जागरूकता के साथ उठाया है। उनका यह कथन उनकी एतद्विषयक मनोदृष्टि का स्पष्ट परिचायक है—‘क्या होना चाहिए और कैसा होगा, यह तो व्यवस्थापक विचार करें, किन्तु इतिहास के आधार पर जो कुछ हो चुका है या जिस घटना के घटित होने की सभावना है, उसी को लेकर इस नाटक की कथावस्तु का विकास किया गया है।’ प्रसाद इस नाटक में अतीत-कथा के माध्यम से आधुनिक नारी की ऊर्जा और ओजस्विता का दिग्दर्शन कराना चाहते थे। अतः उन्हें संभावना की छूट कई स्थलों पर लेनी ही पड़ी है, किन्तु ऐसा अवान्तर या गौण प्रसंगों में ही हुआ है, आधिकारिक

वृत्त में नहीं। मुख्य कथा में तथ्यों के विकल्पग्रस्त होने की स्थिति में उन्होंने अपनी शोध-बुद्धि एवं नाटकीय अपेक्षा को प्राथमिकता दी है। प्रसाद की यह विशेषता रही है कि उन्होंने इतिहास के सभी उपलब्ध प्रमुख सूत्रों की गहरी छानबीन के बाद निष्कर्ष निकाले हैं। 'ध्रुवस्वामिनी' के वृत्त-सचय में उन्होंने प्रमुख रूप से विशाखदत्त द्वारा रचित 'देवीचन्द्रगुप्तम्' के प्रकाशित अंशों को आधार बनाया है। कुछ इतिहासकारों का मत है कि विशाखदत्त चन्द्रगुप्त की मभा का राजकवि था और उसका उक्त नाटक जीवन-चित्रण जैसा है। 'देवीचन्द्रगुप्तम्' के उपलब्ध अंशों से विदित होता है कि रामगुप्त प्रजा के आश्वासन के लिए शकराज को अपनी पत्नी देने के लिए तैयार हो गया था और चन्द्रगुप्त ने स्त्रीवेष में शकराज के दुर्ग पर आक्रमण करके उसे समाप्त कर दिया था। इस नाटक के अतिरिक्त 'शृंगार प्रकाश' 'हर्षचरित' और अबुलहसन की कर्ममारीस (विक्रमादित्य) वाली कथा से भी इस घटना की पुष्टि होती है। प्रसाद को इनके अतिरिक्त स्वयं चन्द्रगुप्त की ओर से प्रमाण मिला है। चन्द्रगुप्त के कुछ सिक्कों पर मिलने-वाला 'रूपकृती' शब्द इसी घटना की ओर संकेत करता है। इसी प्रकार ध्रुवदेवी का पुनर्लब्ध एक ऐतिहासिक सत्य है। भंडारकर ने तो पराशर और नारद की स्मृतियों से उस काल की सामाजिक व्यवस्था में पुनर्लब्ध होने का प्रमाण भी दिया है। प्रसाद भी नारद, पराशर और कौटिल्य के द्वारा दी गयी व्यवस्थाओं तथा विशाखदत्त के 'रम्या चारतिकारणी' श्लोक के आधार पर उसकी पुष्टि करते हैं।

प्रसाद ने कहीं-कहीं ऐतिहासिक तथ्यों को सुरक्षित रखते हुए उसे कुछ घुमा-फिरा कर प्रस्तुत किया है। नाटकीयता और भारतीय गौरव की रक्षा के विचार से ऐसा करना उनकी विवशता थी। ऐसा न करने पर इतिहास अवश्य यथावत रहता किन्तु साहित्य के उद्देश्य की पूर्ति न होती। इतिहास के अनुसार चन्द्रगुप्त ने अपने बड़े भाई रामगुप्त की हत्या करके उसकी पत्नी से विवाह किया था। 'देवीचन्द्रगुप्तम्', अमावस्य प्रथम के सज्जन ताम्रपत्र तथा बर्कमारीस वाली कथा से इसकी पुष्टि होती है। आठवीं शताब्दी के सज्जन ताम्रपत्र में इसका स्पष्ट उल्लेख है।—'हत्वा भ्रातरमेव राज्यमहरद्देवी।' 'देवीचन्द्रगुप्तम्' के अंशों को आधार बनाकर लिखे गये ८० भा० मुशी के नाटक 'ध्रुवस्वामिनी देवी' में भी यह घटना इसी रूप में है। प्रसाद ने इसे किञ्चित्परिवर्तन के साथ प्रस्तुत किया है। उन्होंने रामगुप्त की हत्या एक सामन्तकुमार से करायी है, चन्द्रगुप्त से नहीं। भाई द्वारा भाई की हत्या एक सामान्य ऐतिहासिक घटना हो सकती है, किन्तु इसके द्वारा साहित्यिक आदर्श का सम्प्रेषण संभव नहीं। प्रस्तुत प्रसंग यथावत् रख दिये जाने पर रससिद्धि में बाधक बन जाता, क्योंकि तब चन्द्रगुप्त की चारित्रिक गरिमा धुल-भुंछ जाती। अतः प्रसाद ने भारतीयता और व्यापक रूप में मानवता के संस्कारों को आघात से बचाते हुए तथ्यों को कुछ परिवर्तित कर दिया। ऐसा करने में उन्होंने केवल संस्कार या कल्पना की दुहाई देकर ही अपने कर्तव्य की इतिश्री नहीं मान ली,

ऐतिहासिक विकल्प का प्रमाण भी पेश किया।

प्रसाद न प्रसिद्ध ऐतिहासिक व्यक्ति के चरित्र की इस प्रकार रक्षा करके भारतीय मन को आश्वस्त किया है और अपने साहित्यिक प्रदेय को सशक्त बनाया है। 'देवीचन्द्रगुप्तम्' की और भी कई बातों को उन्होंने इसी दृष्टि से छोड़ या बदल दिया है। उदाहरणार्थ उक्त नाटक में चन्द्रगुप्त बेताल-साधना से शत्रु पर विजय प्राप्त करने के लिए प्रयत्नशील एवं गणिका माधवसेना के प्रति आसक्त दिखाया गया है। प्रसाद के नाटक में ऐसा नहीं होता, क्योंकि इससे चन्द्रगुप्त का चरित्र विघटित हो जाता और ध्रुवस्वामिनी के मानसिक लगाव को उतनी नैतिक पुष्टि नहीं मिलती, जितनी उसके क्रान्तिकारी कदम के लिए अपेक्षित थी। उन्होंने चन्द्रगुप्त का पौरुषपूर्ण पराक्रम सामने रखने के लिए उसे द्वन्द्व के लिए अकेले ही तैयार दिखाया है। ध्रुवस्वामिनी का उसके साथ शक-शिविर में जाना इस प्रकरण की एक नयी कड़ी है, जो कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। चन्द्रगुप्त को गणिका के प्रति अनुरक्त न दिखाकर प्रसाद ने उसे आरम्भ से ही ध्रुवा के प्रति आकर्षित दिखाया है और इसके द्वारा दोनों की भावी पारस्परिकता के लिए आधारभूमि तैयार कर दी है। बर्कमारीसवाली कथा में चन्द्रगुप्त ध्रुवस्वामिनी को स्वयंवर में प्राप्त करता है और इस प्रकार उसके अनुसार रामगुप्त चन्द्रगुप्त की परिणीता को बलपूर्वक महादेवी बना लेता है।

प्रसाद इतनी दूर तक नहीं गये, क्योंकि इससे ध्रुवस्वामिनी का व्यक्तित्व बिखर जाता था। राखालदास बनर्जी ने अपने 'ध्रुवा' उपन्यास में ध्रुवदेवी को चन्द्रगुप्त की वाग्दत्ता के रूप में प्रस्तुत किया है। प्रसाद भी इसी अनुमान या कल्पना को प्रश्रय देते हैं। फिर तो प्रयाग-प्रशस्ति के 'कन्योपायनदान' के आधार पर 'आदरसहित लिवा लाने' की संगति बैठ ही जाती है। चन्द्रगुप्त की विक्षिप्तता वाली बात भी प्रसाद ने जानबूझकर छोड़ दी है और उसे केवल पीड़ित, आशक्ति बताकर अपने बाहुबल और अदृष्ट पर भरोसा करने वाले साहसी युवक के रूप में चित्रित किया है। 'देवीचन्द्रगुप्तम्', 'आयुर्वेद दीपिका' 'मजमूउत्तवारीख' आदि ग्रन्थों से यह प्रमाणित होता है कि शकराज के पराजित होने के बाद रामगुप्त चन्द्रगुप्त से आशक्ति हो गया था और ऐसी स्थिति में अपनी सुरक्षा के लिए चन्द्रगुप्त ने विक्षिप्तता का अभिनय किया था। प्रसाद ने इस ऐतिहासिक वृत्त्य की अवहेलना कर दी, क्योंकि इससे चन्द्रगुप्त की भीरुता प्रकट होती और अन्ततः चारित्रिक दीप्ति की कमी समस्या और उसके समाधान का पक्ष कमजोर कर देती।

इस नाटक में प्रसाद का उद्देश्य 'इतिहास के अप्रकाशित अंश' को प्रकाशित करना न होकर उसके गर्भ में छिपे सनातन मानवीय सत्य का दिग्दर्शन कराना है, अतः अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिए उन्हें कई काल्पनिक प्रसंगों की भी अवतारणा करनी पड़ी है। ध्रुवस्वामिनी के दाम्पत्य जीवन की कटुता, खड्गधारिणी का अभिनय, बौने-कुबड़े आदि का व्यंग्य-विनोद, कोमा और उसका प्रणय, कोमा का शकराज का शव माँगने

आना तथा रामगुप्त के आदेश पर उसकी प्रच्छन्न रूप से हत्या, सम्बन्ध-विच्छेद-सम्बन्धी बहस आदि कल्पित प्रसंग हैं, जो इतिहास के रिक्त अंश की पूर्ति करके उसे जीवन्त कथा का रूप देते हैं और समस्या को फलागम तक पहुँचाने में योगदान करते हैं। कुबड़े बौने आदि का प्रसंग सर्वाधिक महत्वपूर्ण है, क्योंकि उसी से चन्द्रगुप्त को स्त्री वेशधारण की युक्ति सूझती है। 'देवीचन्द्रगुप्तम्' में दासी की उक्ति से यह संकेत मिलता है कि संभवतः ध्रुवदेवी द्वारा दिये गये वस्त्राभूषणादि देखकर चन्द्रगुप्त को यह विचार प्राप्त हुआ हो। प्रसाद ने इसे हीनकोटि के विनोदी चरित्रों के माध्यम से प्रस्तुत करके एक और हल्के हास्य-विनोद की सृष्टि कर दी है, दूसरो और इसे अधिक विश्वसनीय और ठोस बना दिया है। राजाओं के अन्तःपुर में ऐसे विकलांग लोग अनेकवध प्रयोजनों से रखे जाते थे और इन्हे वर्षावर या वर्षाघर कहा जाता था। इन कुछेक काल्पनिक प्रसंगों तथा पूर्वोक्त कतिपय परिवर्तित तथ्यों के अतिरिक्त इस नाटक की शेष सारी कथावस्तु ऐतिहासिक है।

•

सम्राट् समुद्रगुप्त और चन्द्रगुप्त (द्वितीय) विक्रमादित्य तो प्रसिद्ध इतिहास पुरुष हैं ही। उनके बीच का कड़ी रामगुप्त है, जिसका ऐतिहासिक अस्तित्व काफी बाद में— १६२८ में डा॰ अल्तेकर की खोजबीन के अनन्तर स्वीकार किया गया। प्रसाद के मतानुसार 'यह कहना कि रामगुप्त नाम का कोई राजा गुप्तों की वशावली में नहीं मिलता और न किसी अभिलेख में उसका वर्णन आया है, कोई अर्थ नहीं रखता। समुद्रगुप्त के शासन का उल्लेखन करके, कुछ दिनों तक साम्राज्य में उत्पात मचाकर जो राजनीति के क्षेत्र में अन्तर्धान हो गया हो, उसका अभिलेख वशावली में न मिले तो कोई आश्चर्य नहीं।' वे भड़ारकर के इस विचार से पूर्ण सहमत हैं कि रामगुप्त के अल्पकालीन शासन का सूबक सिक्का भी चला था और 'काच' के नाम से प्रसिद्ध जो गुप्तकालीन सिक्के मिलते हैं वे रामगुप्त के ही हैं—भ्रम से 'राम' के स्थान पर 'काच' पढ़ लिया गया। समुद्रगुप्त के अनेक पुत्र थे और वह सदैव पुत्र-पौत्रों के साथ चला करता था। उसके निधन पर ज्येष्ठ पुत्र रामगुप्त सम्राट् बना। वह कायर, दुर्बल और अयोग्य था और युद्धभय से शकपति को अपनी पत्नी समर्पित करने के लिए तैयार हो गया था। चन्द्रगुप्त ने ध्रुवस्वामिनी के वेश में शक्रराज के शिविर में जाकर उसका वध किया और इस प्रकार प्रजा तथा महादेवी का प्रिय बन गया। रामगुप्त की हत्या के बाद शासन-सूत्र उसके हाथ में आ गया। और उसने ध्रुवदेवी से विवाह कर लिया। ध्रुवदेवी से उसके दो पुत्र हुए थे—कुमारगुप्त और गोविन्दगुप्त। चन्द्रगुप्त के बाद कुमारगुप्त सम्राट् बना था। शक्रराज भी ऐतिहासिक व्यक्ति हैं। राजशेखर की 'काव्यमीमांसा' में 'खसाधिपति' के नाम से उसी का उल्लेख मिलता है। वह कदाचित् पर्वतीय राजा था। बर्कमारीस की कथा से भी यही संकेत मिलता है। रामगुप्त भी इसी प्रकार अबुलहसन के 'मजमु'त्तवारीख' में ख्वाल तथा 'देवीचन्द्रगुप्तम्' में शर्मगुप्त नाम से प्रस्तुत किया

गया है। स्पष्ट है कि प्रसाद ने इतिहास की विरल रेखाओं को अपनी परिष्कार-बुद्धि और कल्पना के रंगों से एक जीवन्त चित्र में बदल दिया है।

इस ऐतिहासिक वृत्त को 'ध्रुवस्वामिनी' में बड़े सयत एवं गवस्थित रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसके प्रस्तुतीकरण की पद्धति भी प्रयोगात्मक अथवा नयी है। पूरा नाटक समूचे तीन अंकों में रचा गया है, उसमें दृश्यों का विधान नहीं है। पात्र अपना अभिनय पूरा करके चले जाते हैं और दूसरे पात्र उपस्थित होकर अपने अनुरूप मंचसज्जा स्वाभाविक पद्धति से स्वयं ही निर्मित कर लेते हैं। यह नवीनता कथाक्रम की निरन्तरता एवं मचीय सहजता की दृष्टि से अवश्य ही प्रशंसनीय है। कदाचित् इस नवीन अकात्मक संरचना के ही कारण इस नाटक में अनानश्यक व अतिरिक्त प्रकरण स्थान नहीं पा सके हैं और पूरा नाट्यवृत्त एक इकाई के रूप में सामने आता है। अभिनयात्मक अन्विति का यह एक सफल प्रयोग है।

प्रसाद के अन्य नाटकों की भाँति इसका भी प्रवेशांक स्थितियों एवं समस्याओं के संदर्भ में प्रधान चरित्रों का परिचयक है। आरम्भ में ध्रुवस्वामिनी का स्वगत-कथन और खड्गधारिणी से उसका वार्तालाप उसकी मानसिक एवं बाह्य स्थितियों का उद्घाटन करता है। वह विक्षुब्ध है, क्योंकि राजकुल के अन्तःपुर में उसे निरन्तर नीरव अपमान ही मिलता रहा है। पतिनामधारी सम्राट रामगुप्त का मधुर सम्भाषण भी उसे कभी नहीं मिल सका, क्योंकि विलासिनियों के साथ मदिरा में उन्मत्त उन्हें अपने आनन्द से अवकाश ही नहीं मिलता। खड्गधारिणी से चन्द्रगुप्त का आत्मनिवेदन सुनकर वह अपनी अवशता में और कातर तथा चन्द्रगुप्त के प्रति सहानुभूतिशील हो उठती है। दासी के साथ उसके चले जाने पर कुंज में छिपकर उनकी बात सुनता हुआ रामगुप्त प्रकट होता है। खड्गधारिणी से वह कुछ जान सके, इसके पूर्व प्रतिहारी उसे इस सूचना में उलझा देती है कि शको ने उनका शिविर घेर लिया है और शकराज का दूत सदेश लेकर आया है। रामगुप्त ध्रुवस्वामिनी के हृदय में चन्द्रगुप्त के प्रति उद्बुद्ध होगे लगी आकांक्षा से आशंकित हो उठा है। उसे शको का अवरोध और सदेश अनुकूल प्रतीत होता है और वह अमात्य शिखर स्वामी के सहयोग से ऐसी योजना बनाना चाहता है कि भीतर और बाहर के सब शत्रु—यानी चन्द्रगुप्त, ध्रुवस्वामिनी और शकराज—एक ही चाल में परास्त हो जाएँ। उनकी बात छिपकर सुनने वाली मन्दाकिनी रामगुप्त के इस दुर्विचार से क्षुब्ध होती है और न्याय का दुर्बल पक्ष ग्रहण करने अर्थात् चन्द्रगुप्त और ध्रुवा का साथ देने के लिए कृतसंकल्प होती है। उदास ध्रुवस्वामिनी बौने, कुबड़े तथा हिजड़े की भद्दी हँसोड़ चेष्टाओं से चिढ़ जाती है, जबकि रामगुप्त उनमें रस लेता है।

इसी समय शिखरस्वामी—ध्रुवदेवी की उपस्थिति में रामगुप्त को शकराज का सदेश सुनाता है शकराज सान्त्विक उपहार के रूप में महादेवी को अपने लिए और मगध-सामन्तों की पत्नियों को अपने सैनिकों के लिए माँगता है। रामगुप्त इसके लिए तैयार

है, शिखरस्वामी इसका समर्थन करता है। ध्रुवस्वामिनी रोष से फूल उठती है, तीखे व्यंग्य करती है और अन्ततः इस घोर अपमान से बचने के लिए रामगुप्त के आगे शरण-प्रार्थिनी बनकर उसकी विलास सहचरी तक होने के लिए तैयार हो जाती है, किन्तु रामगुप्त उस से मस नहीं होता। अपमान का चरम आघात सहती हुई ध्रुवस्वामिनी आत्महत्या करने के लिए उद्यत हो जाती है, किन्तु सहसा चन्द्रगुप्त वहाँ उपास्थित होकर उसे बचा लेता है। चन्द्रगुप्त सारा वृत्तान्त जानकर स्तम्भित रह जाता है। वह स्वर्गीय आर्य चन्द्रगुप्त के गौरव तथा ध्रुवस्वामिनी के सम्मान की रक्षा के लिए स्वयं ध्रुवस्वामिनी के वेश में अन्य सामन्त कुमारों के साथ शकशिविर में जाने को तैयार हो जाता है। ध्रुवस्वामिनी भी उसके साथ वहाँ जाने के लिए कृतनिश्चय है। रामगुप्त को दोनों के विपत्तिग्रस्त होने से सतोष हो रहा है और वह इस योजना को स्वीकार कर लेता है। मन्दाकिनो सैनिकों में युद्धोत्साह जगाती है।

इस प्रकार प्रथम अंक वस्तु-परिचय एवं नाटकीय त्वरा की दृष्टि से अत्यधिक जीवन्त और सफल है। आन्तरिक और बाह्य द्वन्द्वों को उद्घाटित और विकसित करके उन्हें एक नियत दिशा दे देना इस अंक की एक बड़ी उपलब्धि है। ध्रुवस्वामिनी का विक्षोभ किस प्रकार ग्लानि, कष्ट और अमर्ष के थपेड़े खाता हुआ दुर्निवार घृणा में बदल जाता है और किस प्रकार उसके बुझे तथा टूटे हुए मन में गुप्त रूप से अकुरित अनुराग एक आकस्मिक घटना से दृढ़ता धारण कर लेता है, यह देखते ही बनता है। मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया की इतनी त्वरा और फिर भी इतनी सहजता अन्यत्र कठिनाई से ही देखने को मिलेगी। बाह्य सघर्ष के सूत्र भी धीरे-धीरे उभरते हैं, स्वतः संयुक्त होते हैं और अंक के अन्त में सघन हो जाते हैं। चन्द्रगुप्त की दुराशा और रामगुप्त की आशंका को शकावरोध उभारता और उद्दीप्त करता है। परिणाम के रूप में सघर्ष का त्रिकोण बन जाता है, जिसकी एक भुजा चन्द्रगुप्त तथा ध्रुवस्वामिनी है, दूसरी रामगुप्त और उसके सहयोगी हैं और तीसरी शकवाहिनी। प्रकट पहली दो भुजाएँ तीसरी के विरुद्ध परस्पर सहयोग कर रही हैं, किन्तु उनके बीच की दरार काफी स्पष्ट है। घटनाओं का इतना त्वरित आरोहावरोह शायद ही कही मिले।

कार्यावस्थाओं की दृष्टि से इसमें प्रथम दो—प्रारम्भ और प्रयत्न की स्थिति मानी जा सकती है। रामगुप्त के पत्नी-समर्पण के निश्चय पर अडिग रहने पर ध्रुवस्वामिनी का उसे 'निर्लज्ज, मद्यप, क्लीब' कहकर अपमानित करना प्रारम्भ-कार्यावस्था है 'जिसके लिए प्रारम्भ से ही भूमिका बनायी गयी है'। चन्द्रगुप्त का उसके वेश में और अन्ततः उसे साथ लेकर शक-शिविर में जाने के लिए उद्यत होना 'प्रयत्न' की अवस्था कही जा सकती है, क्योंकि ध्रुवस्वामिनी की मुक्ति की दिशा में चन्द्रगुप्त का यह पहला ठोस कदम है। अभिनेयता की दृष्टि से भी अंक सुविधाजनक है। थोड़े हेरफेर के साथ पूरे अंक में शिविर का ही दृश्य बना रहा है। गीत केवल दो रखे गये हैं। यो उनके न

होने से भी नाटकीय प्रभाव में कोई कमी न आती। मचन में वे सुविधापूर्वक हटाये जा सकते हैं। क्रियाशीलता तो इस अंक का प्राण ही है। सवादों की तीक्ष्ण त्वरा इसे और सर्वाधिक करती है। पात्रों के आवागमनों में भी वही क्षिप्रता है जो कथाप्रवाह में। महादेवों की आत्महत्या के अवसर पर चन्द्रगुप्त का सहसा उपस्थित हो जाना एक प्रभाव-शाली नाटकीय स्थल है। इसमें आकस्मिकता या सयोगतत्त्व की अस्वाभाविकता नहीं, क्योंकि मन्दाकिनी चन्द्रगुप्त तक सारे समाचार पहुँचाने का निश्चय पहले ही प्रकट कर चुकी है और खड्गधारिणी तो वैसे पहले से ही करती आ रही है।

द्वितीय अंक में कथावस्तु एक निश्चित प्रसंग को लेकर आगे बढ़ती है। पहले अंक जैसा वस्तु-सूत्रा का बाहुल्य इसमें नहीं। इसका कथाकेन्द्र शक-दुर्ग है। शकराज उद्दिष्ट मन से सप्त लेंकर जाने वाले खिगल की प्रतीक्षा कर रहा है। कभी उसको प्रणय-पात्री, किन्तु आज उपेक्षिता कोमा उसे महत्वाकांक्षा तथा प्रतिशोध के इस अविशेषपूर्ण कृत्य से विरत होने के लिए समझाती है, किन्तु वह चिढ़ जाता है। इसी समय खिगल जाकर सूचना देता है कि रामगुप्त ने महादेवी तथा सामन्त-स्त्रियों को भेजना स्वीकार कर लिया है। शकराज अत्यधिक प्रसन्न होकर सोने की भाभूवाले नृत्य का आयोजन करता है, जिसमें शकराज तथा उसके सैनिक मद्यपन करते हैं। महोत्सव के बीच खिगल दुर्गतोरण में शिविकाओं के आ जाने की सूचना देता है और बताता है कि महादेवी शकराज से एकान्त-मिलन चाहती हैं। कोमा अपने प्रेम के नाम पर पुनः एकबार शकराज को नारी-जाति का अपमान करने से रोकती है, किन्तु वह उसकी उपेक्षा कर देता है।

कोमा के प्रतिपालक आचार्य मिहिरदेव भी उसे राजनीति के पीछे नीति से भी हथियान धो बैठने के लिए समझाते हैं, किन्तु शकराज उन्हें अपमानित करके वहाँ से चला जाता है। मिहिरदेव कोमा से शकराज का कपट-प्रणय भूलकर स्वदेश चलने के लिए कहते हैं और अमंगलपूचक धूमकेतु की ओर संकेत करते हैं। कोमा पहले तो द्विधा में पड़ती है, किन्तु शकराज की स्वार्थ-मलिन कलुष से भरी मूर्ति का परिचय—धूमकेतु से संकेतित अमंगल की शान्ति के लिए आचार्य को रोकने की उसकी याचना से पुनः पाकर, जाने के लिए दृढ़ निश्चय कर लेती है और चली जाती है। आशंकित शकराज के कक्ष में स्त्रीवेशधारी चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी आते हैं। शकराज दोनों को लेकर द्विधाग्रस्त होता है, क्योंकि दोनों ही सुन्दर हैं और दोनों ही अपने को महादेवी बताते हैं। चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी छद्म-कलह के बहाने कटार निकाल लेते हैं, ध्रुवस्वामिनी तुर्यनाद करती है और द्वन्द्व-युद्ध में शकराज मारा जाता है। शिविकाओं में छिपे हुए सामन्तकुमार शको का संहार करते हैं। ध्रुव शकदुर्ग की स्वामिनी के रूप में समादृत होती है।

इस प्रकार का यह अंक प्रासंगिक कथा के सहारे आधिकारिक वृत्त को एक

निश्चिन् विन्दु तक पहुँचा देता है यह अंश जितना सक्रियतापूर्ण है, उतना ही मर्मस्पर्शी भी। कोमा का असफल प्रेम, उसका भावोद्वेग और निराश खिन्नता में उसका प्रस्थान मन को मथ डालते हैं। शकराज की द्विधा तामसी स्तर की है, अतः वह अपने अनुरूप ही विकर्षणात्मक प्रभाव डालती है। दूसरी ओर ध्रुवस्वामिनी की गौरवान्वित हृषी-त्फुल्लता और चन्द्रगुप्त की आत्मविश्वासमयी दृढ़ साहसिकता यानो कोमा और शकराज को मानसी स्थितियों का भी प्रतिपक्ष उपस्थित करती है—बाह्य सघर्ष में तो वे प्रतिपक्षी हैं ही। जितना उद्वेग और अधकार कोमा और शकराज के हृदय में है, उतनी ही गौरव-पूर्ण विश्वास की प्रहृषित आत्मदीप्ति चन्द्रगुप्त और ध्रुवा के हृदयों में। यह आन्तरिक प्रतिपक्षता इस अंक का एक अतिरिक्त आकर्षण है। चन्द्रगुप्त और शकराज का द्वन्द्व-युद्ध कुछ ही क्षणों का है, किन्तु अपने आप में वह अत्यन्त जीवन्त और नाटकोचित है। नाटकीय त्वरा और सक्रियता इसमें अपने प्रकर्ष पर हैं। नृत्य-महोत्सव में मद्यपान का प्रसंग कुछ विनोदपूर्ण भी है। गीत केवल एक है और वह पात्र व उसकी स्थिति के अनुरूप है।

कार्यावस्था की दृष्टि से अंक का अन्त 'प्राप्त्याशा' में होता है, क्योंकि अब ध्रुवा शकशिविर की स्वतंत्र स्वामिनी बन गयी है और चन्द्रगुप्त खुले रूप से उसका सहयोगी हो गया है। मचसज्जा के विचार से भी यह अंक सहजैव अभिनेय है, क्योंकि सारी घटनाएँ शकदुर्ग में घटती हैं और बहुत थोड़े हेरफेर के साथ एक ही माहौल बना रहता है। स्वर्णनृत्य, नीललोहित धूमकेतु, लाल-मदिरा और रक्ताक्त कटारें नाटकीय वातावरण को रोमाञ्चक बनाने में विशेष योगदान करते हैं।

अन्तिम अंक नाटक की मुख्य समस्या को वैचारिक मंच पर ले आता है और दोनों पक्षों को बहस की खुली छूट देकर समाधान या निष्कर्ष प्रस्तुत करता है। समस्या पूर्ववर्ती अंको में भी प्रस्तुत की गयी है, किन्तु वहाँ उसे उसके व्यावहारिक सबभों में चित्रित किया गया है और क्रमिक घटनाओं के द्वारा उसे अधिकाधिक उभारने का प्रयत्न किया गया है। वस्तुतः द्वितीय अंक की समाप्ति से पहले ध्रुवस्वामिनी का पक्ष इतना निर्बन्ध और सबल नहीं हो पाया था कि वह अपने तथाकथित, किन्तु समाजस्वीकृत पति के साथ सम्बन्ध-विच्छेद जैसे नाजुक विषय पर बहस कर सके। अब घटनाओं ने एक ओर रामगुप्त के पतित चरित्र को उजागर कर दिया है और दूसरी ओर ध्रुवस्वामिनी शकदुर्ग की स्वतंत्र अधीश्वरी बन चुकी है। अतः अब उसे किसी का भी भय नहीं। राजाधिराज रामगुप्त बिना उसकी अनुमति के दुर्ग में प्रवेश नहीं कर सकता। पुरोहित शान्ति-कर्म के लिए आता है, किन्तु ध्रुवस्वामिनी अपने को महादेवी-पद के दायित्व से मुक्त मानने लगी है। उसके मतानुसार जो रानी शत्रु के लिए उपहार रूप में भेज दी जाती है, वह महादेवी के उच्चपद से पहले ही वंचित हो चुकी होगी। वह रामगुप्त से अपने परिणय को राक्षस-विवाह कहती है, जिसका परिणाम यह सारा रक्तपात है। पुरोहित विचार-

संघर्ष में उलझकर पुनः धर्मशास्त्र देखने के लिए विवश होता है। इसी समय कोमा ध्रुवस्वामिनी से शकराज का शव मांगती है। ध्रुवस्वामिनी खोभ और किंचित् ईर्ष्या के साथ उसकी प्रार्थना स्वीकार कर लेती है। वह अपनी अनिर्णीत स्थिति के कारण उद्विग्न और उन्मत्त जैसी हो उठी है। चन्द्रगुप्त वहाँ से चल देने के लिए उद्यत है, किन्तु मन्दाकिनी की प्रेरणा से वह अपने स्वत्व और अपनी वाग्दत्ता पत्नी की रक्षा के लिए कटिबद्ध होता है। मन्दाकिनी से यह सूचना पाकर कि रामगुप्त के सैनिकों ने शकराज का शव ले जाते हुए आचार्य मिहिरदेव और कोमा का वध कर डाला, सामन्तकुमार विद्रोही हो उठते हैं। रामगुप्त क्रोध में भरकर सामन्तकुमारों के साथ चन्द्रगुप्त को बन्दी बनाता है। पारिवारिक मर्यादा के विचार से चन्द्रगुप्त ध्रुवदेवी से प्रेरित होकर भी प्रतिवाद नहीं करता। ध्रुवस्वामिनी निर्भीकतापूर्वक महादेवी और रामगुप्त की महार्चमणी होना अस्वीकार करती है। इसी समय पुरोहित धर्म निर्णय के लिए उपस्थित होता है और शिखरस्वामी की वर्जना के बावजूद विचलित नहीं होता। क्रोधाविष्ट और अविवेकी रामगुप्त ध्रुवा को बन्दी बनाने का आदेश देता है।

इस बिन्दु पर चन्द्रगुप्त की सहनशक्ति चुक जाती है। वह आवेश में आकर लोह-शृङ्खला तोड़ डालता है और अपने को शकराज के समस्त अधिकारों का स्वामी घोषित करते हुए शिखरस्वामी तथा रामगुप्त को दुर्ग से बाहर चले जाने का आदेश देता है। शिखरस्वामी निर्णय के लिए कुलवृद्धों और सामन्तों की परिषद् का आयोजन करता है। मन्दाकिनी परिषद् में ध्रुवस्वामिनी की ओर से अभियोग प्रस्तुत करती है। पुरोहित व्यवस्था देता है कि रामगुप्त का ध्रुवस्वामिनी पर कोई अधिकार नहीं, क्योंकि वह मृत या प्रव्रजित न होने पर भी गौरव से नष्ट, आचरण से पतित, और कर्मा से राजकिल्बिषी क्लीब है। फिर, यह विवाह माता-पिता के प्रमाणों से भी विहीन है। वह स्पष्ट कहता है कि धर्मशास्त्र रामगुप्त से ध्रुवस्वामिनी के मोक्ष की आज्ञा देता है। परिषद् के सदस्य रामगुप्त को गुप्त-साम्राज्य के पवित्र राज्य सिंहासन पर बैठने के लिए अनधिकारी सदस्य रामगुप्त को गुप्त-साम्राज्य के पवित्र राज्य सिंहासन पर बैठने के लिए अनधिकारी घोषित कर देते हैं। ध्रुवस्वामिनी रामगुप्त को अविलम्ब दुर्ग के बाहर निकल जाने का आदेश देती है। रामगुप्त पीछे से चन्द्रगुप्त को कटार मारना चाहता है, किन्तु इससे पूर्व एक सामन्तकुमार उस पर प्रहार करके उसे गिरा देता है। नाटक राजाधिराज चन्द्रगुप्त और महादेवी ध्रुवस्वामिनी के विजयघोष से समाप्त होता है।

कार्यावस्था की दृष्टि से इस अंक में 'नियतासि' और 'फलागम' की स्थिति है। रामगुप्त के आहत होने के बाद ध्रुवस्वामिनी और चन्द्रगुप्त का महादेवी और सम्राट् के रूप में समादृत होना ही फलागम है। इस फल की प्राप्ति इससे कुछ ही पूर्व तब नियत हो जाती है, जब रामगुप्त को ध्रुवस्वामिनी और साम्राज्य के अधिकार से घोषित रूप में परिषद् द्वारा वचित कर दिया जाता है। वस्तुतः इस अंक के आरंभ से ही नियतासि

का आभास मिलने लगता है। ध्रुवदेवी का महादेवी तथा रामगुप्त की सहधर्मिणी होने से इनकार करना और चन्द्रगुप्त का शृङ्खला तोड़कर अपने अधिकार की घोषणा करना इसके ही आरम्भिक सोपान हैं। परिषद् में पुरोहित द्वारा ध्रुवदेवी पर रामगुप्त के अधिकार की समाप्ति की घोषणा—इन आरम्भिक स्थितियों को निश्चित सोपान पर ले आती है और इसके तुरन्त बाद सम्बन्धविच्छेद और साम्राज्याधिकार-हरण की समवेत स्वीकृति होती है, जो एक नियताप्ति की पूर्णविस्था है।

विचारशीलता का प्राधान्य होने पर भी इस अंक में द्वन्द्व का अभाव नहीं। अन्त-द्वन्द्व अंक के आरम्भ में ध्रुवस्वामिनी और चन्द्रगुप्त में लक्षित होता है। चन्द्रगुप्त को मन्दाकिनी की प्रेरणा कुछ ही क्षणों में निर्द्वन्द्व और निर्दिष्टदिशायामी बना देती है, किन्तु ध्रुवा की निष्कृति इतनी ग्रासान नहीं। उसे काफी दूर तक यह मनोव्यथा सहनी पड़ती है। कोमा का मृत शकराज के प्रति निष्ठा उसे और उद्विग्न कर देती है, क्योंकि वह चन्द्रगुप्त के लिए प्रकटत कुछ भी नहीं कर सकती, जबकि चन्द्रगुप्त उसके लिए प्राणों की बाजो लगा चुका है। बाह्य संघर्ष के लिए इसमें अवकाश नहीं, फिर भी अंक के अन्त में उसका लघु संस्करण है ही।

चारित्रिक ओजस्विता की दृष्टि से यह अंक विशेष प्रभावशाली बन पड़ा है। मन्दाकिनी, ध्रुवस्वामिनी, चन्द्रगुप्त, पुरोहित, सामन्तकुमार—यानी रामगुप्त का पूरा प्रतिपक्ष इसमें अपनी सम्पूर्ण तेजस्विता के साथ उभरा हुआ है। मन्दाकिनी का निर्भीक अभियोजन, ध्रुवस्वामिनी की व्यग्य-कटु स्पष्टोक्ति, चन्द्रगुप्त की स्वत्व-घोषणा, पुरोहित की निर्भीक व्यवस्था, सामन्तकुमार का दुर्निवार विद्रोह—सभी कुछ ओजस्वी और प्रभावशाली हैं। चन्द्रगुप्त का सहसा झटककर लोहशृङ्खला तोड़ देना एक श्रेष्ठ नाटकीय स्थल है, जो पाठक या दर्शक को सहसा पूरी तरह अपनी ओर आकर्षित कर लेता है।

विचार प्रधान होने के कारण इसमें गीतों का न होना भी इसका एक नाटकीय गुण है। सवाद बड़े ही वेगमय और तार्किक है। व्यग्य की तीक्ष्णता उनमें अतिरिक्त नाट्यगुण उत्पन्न कर देती है। परिषद् की कार्यवाही की क्रमिकता और वाद-विवाद की त्वरा देखते ही बनती है। दृश्य-योजना इस अंक में सर्वाधिक सहज और स्वाभाविक है। परिषद् के लिए उपयुक्त दृश्य का निर्माण मच्चस्थ पात्र—सैनिक-स्वयं ही कर लेते हैं और वह कथाक्रम का ही एक अंग लगता है, अतिरिक्त नाट्य-प्रबन्ध नहीं। प्रसाद के अन्य नाटकों में शायद ही कोई वैचारिक स्थल इतना नाटकीय बन पड़ा हो।

‘ध्रुवस्वामिनी’ की मूल समस्या नारी के सम्बन्ध-विच्छेद और पुनर्लग्न की है। आधुनिक युग के जाग्रत नारी-मानस का एक ज्वलन्त और तेजस्वी चित्र इसमें मिलेगा। पुरुषों ने स्त्रियों को अपनी पशु-सम्पत्ति समझकर उन पर अत्याचार करने का जो अभ्यास शताब्दियों से बना रखा है, वह ध्रुवस्वामिनी के साथ नहीं चलने का। आज की नारी की प्रतिनिधि ध्रुवा अनाचारों, निर्लज्ज, मद्यप और बलीव पति रामगुप्त की अनुगता होने

के लिए बाध्य नहीं। अपनी ओर से भारतीय नारी की मर्यादा के भीतर रहने का प्रयास वह अवश्य करती है, और काफी कुछ सहने के लिए अपने को तैयार कर लेती है, किन्तु जब रामगुप्त उसके पत्नीत्व की ही मर्यादा नहीं मानता, तब वह विद्रोहिणी हो उठती है। मानसिक रूप से वह उसी क्षण इस पाप-सम्बन्ध से मुक्त हो जाती है, जब रामगुप्त उसे उपहार की वस्तु के रूप में शंकराज को देने के दुर्विचार पर दृढ़ रहता है और पतित्व के अधिकार-बल पर उसकी कोई आपत्ति सुनना तक नहीं चाहता। ऐसी स्थिति में ध्रुवा के आगे विद्रोह के अतिरिक्त कोई विकल्प नहीं रह जाता। वह साधारण नारी नहीं, उसमें रक्त की तरल लालिमा है, उसका हृदय उष्ण है और उसमें आत्मसम्मान की ज्योति है। प्रसाद उसके इस विद्रोह को नैतिक स्तर पर तो मान्यता देते ही हैं, धर्म का भी समर्थन उसे दिलाते हैं। पुरोहित की यह उक्ति कि स्त्री-पुरुष के परस्पर विश्वासपूर्वक अधिकार-रक्षा और सहयोग को ही विवाह कहते हैं और ऐसा न होने पर धर्म और विवाह खेल है—प्रसाद की अपनी बात है। अपनी प्रतिभा और प्रकृति के अनुरूप ही उन्होंने इस क्रान्तिकारी सामाजिक विचार की पुष्टि इतिहास और धर्मशास्त्र से प्रमाण देकर की है। वे यह सिद्ध करना चाहते थे कि सम्बन्ध-मुक्ति और पुनर्विवाह की व्यवस्था प्राचीन काल में भी थी। ध्रुवस्वामिनी की इतिहास प्रसिद्ध कथा तथा नारद, पराशर आदि धर्म-व्यवस्थापकों की एतद्विविध उक्तियों को उन्होंने इसके प्रमाण के रूप में उद्धृत किया है।

इस प्रकार इस नाटक के माध्यम से आधुनिक नारी की समस्या को सनातन समस्या के रूप में प्रस्तुत करते हुए जीवन के एक जटिल प्रश्न को समाधान दिया गया है। इस दृष्टि से इसे 'एक घूट' की ही भाँति प्रमेय या वैचारिक नाटक (थीसिस-प्ले) कहा जा सकता है। सभीक्षकों ने प्रायः इसे इब्सन, बर्नार्डशा तथा गाल्सवर्दी के समस्या-नाटकों के वर्ग में रखना चाहा है, किन्तु यह उस वर्ग में आता नहीं। यह सही है कि इब्सन, शा आदि के नाटकों में नारी के व्यक्तित्व और अस्तित्व से सम्बद्ध समस्याओं की प्रमुखता रही है, किन्तु उनकी वस्तुभूमि और तर्क-प्रक्रिया सर्वथा भिन्न और विशिष्ट हैं। उनमें अधिकतर सम-सामायिक जीवन से कथाएँ ली गयी हैं और यथार्थवादी दृष्टि से उनकी समस्याओं का प्रस्तुतीकरण हुआ है। रुढ़ि-विरोध और समाधान बौद्धिक व तार्किक स्तर पर प्रस्तुत किये गये हैं। उनमें यथार्थ-दृष्टि के अनुरूप प्रत्येक पात्र में सत्-असत् वृत्तियों का सम्मिलन दिखाया गया है, फलतः बौद्धिक वाद-विवाद और विश्लेषण के लिए वहाँ प्रतिपक्ष भी उतना ही मजबूत चित्रित किया गया है जितना कि पक्ष। 'ध्रुवस्वामिनी' की द्विपक्षीयता उस प्रकार की नहीं।

इसमें नाटककार आरम्भ से ही प्रमुख पात्र के पक्ष में है, क्योंकि विरोधी-पक्ष अश्व-गुणो का पुँजीभूतरूप है और उसके साथ मानवीय न्याय की भूमि बन पाने का समय ही नहीं आता। रामगुप्त के पक्ष में भी मानवीय दलीलें दी जा सकती थी, किन्तु वैसा अपनी

पूर्वयोजना के ही अनुसार नहीं किया गया। कथानक इतिहास से लिया गया है, न कि सम-सामयिक जीवन से। सम-सामयिकता या कि सनातनता व्यग्य अवश्य है, किन्तु वह मुख्य वस्तुविषय तो नहीं। फिर समापन की प्रक्रिया उतनी तार्किक नहीं, जितनी कि द्वन्द्वात्मक। वस्तुतः प्रसाद इस नाटक में भी भारतीय मर्यादित वैचारिकता तथा रसवादी मनोदृष्टि से अपने को मुक्त नहीं कर सके हैं, यद्यपि उसके लिए इसमें पूरा अवकाश था। अतः इस नाटक की उपलब्धियों का आकलन 'थीसिस-प्ले' की दृष्टि से किया जाना चाहिए, न कि पाश्चात्य समस्या-नाटको की दृष्टि से।

द्वन्द्व इस नाटक का प्रमुख आकर्षण है। आन्तरिक और बाह्य संघर्षों की जितनी तीव्र अन्विति इस नाटक में है, उतनी अन्य किसी में नहीं। ऐसा इसलिए भी है कि इसमें वस्तुफलक लघु है और घटनासूत्र विरल तथा आधिकारिक वृत्त से सीधे जुड़े हुए हैं। किन्तु इससे नाटककार के अन्वयन-कौशल का महत्व कम नहीं हो जाता। प्रसाद ने अन्य अनेक लघु रूपों की रचना की है और उनमें भी द्वन्द्व की भूमिका प्रमुख रही है, किन्तु किसी में भी अन्विति इतनी सघन नहीं हो पायी है। वस्तुतः 'ध्रुवस्वामिनी' का यह वैशिष्ट्य प्रसाद की नाट्य-प्रतिभा के प्रकर्ष का उद्घोषक है। 'थीसिस-प्ले' की वस्तुभूमि होने के कारण भी द्वन्द्वात्मक आयामों को निर्दिष्ट दिशा मिलने में सहूलियत रही है।

'ध्रुवस्वामिनी' का मूल द्वन्द्व आन्तरिक है, जिसके समाधान में बाह्य द्वन्द्व सहयोग करता है। बाह्य द्वन्द्व का प्रमुख सूत्र है आक्रामक शकराज का रामगुप्त के प्रति कदर-प्रस्ताव और उसकी परिणति। रामगुप्त का घरेलू कलह, चन्द्रगुप्त का बदी होना, परिषद् की पक्ष-प्रतिपक्षता और रामगुप्त का पतन बाह्य संघर्ष के अन्य सूत्र हैं। शकराज के प्रसंग को बीच में रखें, जैसा कि नाटककार ने अक्रिय योजना में स्वयं किया है, तो इन बाह्य कथासूत्रों में कारण-कार्य-सम्बन्ध है। ध्रुवदेवी के साथ रामगुप्त का दुर्व्यवहार मूल कारण है, जिसके फलस्वरूप वह परिषद् द्वारा दंडित किया जाता है। इस कारण का और प्रखरता देने के लिए शक-प्रकरण एक सशक्त परिस्थिति के रूप में सामने आता है और प्रद्योतक उपकथा में से ही अन्तिम कार्य की स्थितियाँ उभर आती हैं। ध्रुवस्वामिनी का चन्द्रगुप्त के सहयोग से शको को परास्त कर उनके दुर्ग पर अधिकार कर लेना मुख्य विपक्षी (रामगुप्त) को और भटकाता है और वह स्वयं अपने विनाश के आयोजन में तीव्रता ले आता है।

मनोद्वन्द्व का प्रमुख केन्द्र ध्रुवस्वामिनी है। कोमा के प्रसंग में भी अन्तःसंघर्ष है किन्तु उसकी स्थिति प्रद्योतक सूत्र जैसी है। शकराज के पतन से उसका क्षुब्ध होना और पिता के साथ स्वदेश वापस लौटने को आत्यन्तिक विवशता के साथ तैयार होना उसके मानसिक संघर्ष की स्थितियाँ हैं। अपनी निष्ठा और आकांक्षिक दुर्घटना—शकराज की मृत्यु—उसे निर्णयात्मक स्थिति में ला देती है, जिसके फलस्वरूप वह ध्रुवस्वामिनी के

मनोद्वन्द्व से जुड़कर उसे अतिरिक्त प्रखरता देता है। कोमा का ध्रुवा से शकराज का शव माँगने आना—उसकी अर्न्तकथा की चरम-सामा है जिसके लिए पूर्व प्रकरण में क्रमिक भाव-भूमि बनायी जाती रही है। ध्रुवस्वामिनी के समक्ष दो द्वन्द्व हैं—दुराचारी पति से मुक्ति और चन्द्रगुप्त से सम्मिलन। उसके इन दोनों द्वन्द्व-स्वों में विचित्र अन्योन्याश्रयता है। शायद वह पहले चन्द्रगुप्त की अनुरक्ता और वाग्दत्ता थी, किन्तु रामगुप्त का दुर्व्यवहार उसकी विरक्ति के एक स्वतंत्र कारण के रूप में सामने आता है। चन्द्रगुप्त का सदेश उसे मुक्ति की एक दिशा संकेतित करता है। फिर तो सारी स्थितियाँ दोनों द्वन्द्वस्वों का एक में बाँध कर आगे धकेलती रहती हैं। कोमा का प्रसंग इस समन्वित द्वन्द्व को गहरा बना देता है। वह अपनी स्थिति पर अत्यंत गंभीरता से विचार करने के लिए बाध्य हो जाती है और उसके इसी उग्र विशोभ के निर्णयात्मक स्थिति में त्वरा आती है। रामगुप्त के विरोध और चन्द्रगुप्त के समर्थन में खुलकर सामने आने का सत्साहस उसे इसी विशोभ से प्राप्त हुआ है। परिपद-सम्बन्धों बहिर्द्वन्द्व इसे फलागम तक पहुँचाता है।

इस प्रकार द्वन्द्वों के अन्वयन की दृष्टि से यह नाटक एक सफल प्रयोग कहा जा सकता है। घात-प्रतिघात की शैली के स्थान पर अन्विति की यह पद्धति प्रसाद की सम-सामयिकता के विचार से अनिवार्य हो एक अनुरजनकारी नवीनता रखती है। पूर्ववर्ती सभी नाटकों में न्यूनाधिक घात-प्रतिघात को ही पद्धति मिलेगी। ध्रुवस्वामिनी' इस दृष्टि से एक अपवाद है। परवर्ती नाटककारों ने—इस नूतन प्रक्रिया को बड़ा कुशलता से सर्वधित किया है।

'ध्रुवस्वामिनी' की रसात्मकता के विषय में इस द्वन्द्व को ही प्रमाण माना जा सकता है। सघर्ष-प्राधान्य के आधार पर इसे वीररसप्रधान नाटक कहना चाहिए। यों ध्रुवदेवी का चन्द्रगुप्त के प्रति आकर्षण शृंगार की भी एक व्यापक भूमिका तैयार कर देता है, किन्तु उसे गौण या सहयोगी रस के ही रूप में लेना समीचीन होगा। इसके दो आधार हैं। प्रथमतः ध्रुवा की मुख्य समस्या रामगुप्त से मुक्ति की है, जिसके लिए उसे विद्रोह का पथ अपनाना ही होगा। चन्द्रगुप्त की उपस्थिति इस उद्देश्य की पूर्ति में एक सशक्त सम्बल और आगे चलकर उद्दीपन का भी काम करती है, किन्तु वह विद्रोह का मूल कारण नहीं। फिर, यह लगाव पारिवारिक दृष्टि से अमर्यादित और सामाजिक दृष्टि से अवैध है, अतः इस रतिभाव की उदात्तता बाधित हो जाती है।

नाटक के अन्त में रामगुप्त के पतन और चन्द्र-ध्रुवा के अमृत्युदय के वाद भी प्रसाद दोनों के परिणय या मिलन का संकेत देने से कतरा गये हैं, यद्यपि पूर्ण घटनाओं के आधार पर वह सहजैव अनुमानित हो जाता है। इस प्रकार इस नाटक का अंगीरस वीर है। ध्रुवस्वामिनी, चन्द्रगुप्त और मन्दाकिनी इसके आश्रय हैं। राजपुरोहित की निर्भीकता में धर्मवीरता देखी जा सकती है। चन्द्रगुप्त तो साहस और शौर्य का पुतला ही है। रामगुप्त का दुराचार, शकराज की वृण्य आकांक्षा और शिखरस्वामी की धूर्तता उद्दी-

पन का काम करते हैं। शकराज से चन्द्रगुप्त का द्वन्द्व-युद्ध और रामगुप्त का चन्द्रगुप्त पर आघात करने के प्रयास में विफल होकर स्वयं घराशायी होना वीररस के अनुरूप अत्यन्त नाटकीय स्थल है। वीरोत्साह और आवेशमयी उक्तियों का तो इस नाटक में प्राचुर्य है।

अन्तिम अंक में चन्द्रगुप्त का लोह-शृंखला तोड़कर अपने को शकराज के समस्त अधिकारों का स्वामी घोषित करना आत्मविश्वासी वीरदर्प का एक अप्रतिम उदाहरण है। मन्दाकिनी की अग्रसरता भी कम उत्साहजनक नहीं। जिस उत्साहपूर्ण सौमनस्य से वह सबको एक बार अन्तिम बल से राष्ट्र और सम्मान की रक्षा के लिए रण-प्रेरणा देती है, वह देखते ही बनता है। पहले अंक के अन्त में उसका अभियान-गीत भी वीररस की सिद्धि में सहयोग देता है। वीर के प्रमुख सहयोगी शृंगार के दो प्रसंग इस नाटक में हैं। ध्रुवस्वामिनी और चन्द्रगुप्त के प्रणय में गहरी आन्तरिकता होने के कारण वह कभी-कभी परकीया-भाव के सगापनीय माधुर्य से ओतप्रोत हो उठा है।

प्रथम अंक के अन्त में चन्द्रगुप्त के आकस्मिक आलिंगन की स्मृत्यात्मक अनुभूति में डूबी हुई ध्रुवस्वामिनी क्षणभर के लिए जैसे मुग्धा नायिका ही हो उठती है—‘इस वक्षस्थल में दो हृदय हैं क्या ? जब अन्तरंग ‘हाँ’ करना चाहता है तब ऊपरी मन ‘ना’ क्यों कहला देता है।’ प्रगल्भ विदग्धता से भरी उसकी यह उक्ति भी कम मोहक नहीं—‘मेरी सहचरी, तुम्हाग वह ध्रुवस्वामिनी का वेश ध्रुवस्वामिनी ही न देखे तो किस काम का।’ किन्तु जैसा कि पहले कहा जा चुका है, इस भावात्मक सम्बन्ध में सात्कारिक मर्यादा भाँडे आती है और ध्रुवा को निर्णयात्मक बिन्दु पर पहुँच कर यह सोचना ही पड़ता है कि क्या वह मानसिक पाप कर रही है। पूर्वाद्धूत उक्तियों में रसानुभूति के अबाधित रह जाने का कारण यह है कि वह क्षण चरम अपमान और चरम भावावेश का है, जिसके आगे बड़ी से बड़ी मर्यादा नगण्य हो जाती है। स्थिरता आते ही वह अनुभूति पुन बाधित होने लगती है। शृंगार के दूसरे प्रकरण में इस प्रकार के आरोहावरोह के स्थान पर गम्भीर स्थिरता के दर्शन होते हैं। लम्पट शकराज के प्रति कोमा की लगन टूट नहीं पाती और वह प्रायः उसके साथ ही मानो उसका अनुवर्तन करती हुई समाप्त हो जाती है। विषम और एकपक्षीय प्रेम का यह एक अनूठा उदाहरण है। समग्र दृष्टि से इसे प्रच्योतक प्रकरण कह सकते हैं, क्योंकि कोमा की निष्ठा देखकर ध्रुवस्वामिनी नय सिरों से अपने विषय में विचार करने को विवश होती है।

अन्य रसों में हास्य उल्लेखनीय है जो बौने कुबड़े आदि के प्रसंग में है। विनोद के इस प्रसंग में नाटकीय प्रयोजन का समावेश करके प्रसाद ने उसे अतिरिक्त प्रतीत होने से बचा लिया है। रस के सदभं में अन्तिम किन्तु महत्वपूर्ण बात यह कही जा सकती है कि इस नाटक की परिणति में प्रसाद ‘अजातशत्रु’, ‘स्कन्दगुप्त’ जैसा शमात्मक प्रभाव तो नहीं उत्पन्न कर सके हैं, किन्तु मुक्ति को मिलन तक न पहुँचाकर उन्होंने इसकी एक सभा-बनावश्यक बनी रहने दी है। रामगुप्त की मृत्यु वाङ्मयीय होने पर भी अपना घटनात्मक

सहज अवसाद उत्पन्न करती ही है और नाटककार पक्षीय सफलता के प्रहर्ष को इसके द्वारा किंचित् धूमिल बनाकर छोड़ जाता है। न्यूनाधिक यह स्थिति शमात्मक कही जा सकती है।

नारी समस्यापरक एव नायिका प्रधान होने के कारण इस नाटक के नारी चरित्रों में विशेष प्रखरता और दीप्ति के दर्शन होते हैं। ध्रुवस्वामिनी, मदाकिनी और कोमा इसके प्रधान नारी चरित्र हैं। ध्रुवस्वामिनी प्रमुख पात्र हैं और उसकी समस्या नाटक की प्रमुख समस्या। नाटक के नामकरण का भी यही आधार है। इस ऐतिहासिक वृत्त को प्रस्तुत करने वाली अन्य कृतियों में ध्रुवस्वामिनी को ध्रुवा, ध्रुवदेवी तथा ध्रुवस्वामिनी देवी की सजाओ से भी विवक्षित किया गया है, किन्तु प्रसाद ने राजशेखर के मुक्तक में प्रयुक्त प्रस्तुत नाम को स्त्रीजनोचित, सुन्दर, आदरसूचक और सार्थक होने के कारण वरीयता दी।

ध्रुवस्वामिनी का व्यक्तित्व इस सजा के अनुरूप है भी। उसमें आत्मसम्मान की प्रखर ज्योति है। इसकी रक्षा के लिए वह आत्मविसर्जन तक करने के लिए तैयार है। पुरुषों ने स्त्रियों को अपनी पशुसम्पत्ति समझकर उन पर अत्याचार करने का अपना जो अभ्यास बना लिया है, वह उसके साथ नहीं चल सकता। यदि उसका तथाकथित पति उसकी रक्षा नहीं कर सकता, अपने कुल की मर्यादा और नारी का गौरव नहीं बचा सकता, तो वह उसे बेच भी नहीं सकता। उसमें दृढ़ता है। वह महादेवी के गौरव पद को ठोकर भार देती है और रामगुप्त से सम्बन्ध-विच्छेद करके ही मानती है। उसकी दृढ़ता का यह अर्थ नहीं कि उसमें स्त्रीजनोचित सौकुमार्य की कमी है। नारीजनोचित कोमलता की उसमें कोई कमी नहीं, किन्तु आत्मसम्मान की भावना उसकी अपेक्षा कहीं प्रबलतर है। रामगुप्त तो उसकी भर्त्सना का पात्र है ही, यदि चन्द्रगुप्त भी उसके आत्म-गौरव पर प्रहार करता तो वह उसे भी न बख्शती। अपने स्त्रीत्व और पत्नीत्व की रक्षा के लिए विद्रोह भी वह तब करती है, जब उसके आगे विकल्प नहीं रह जाता। उससे पूर्व वह रामगुप्त से प्रार्थना करती है और उसकी विलास-सहचरी तक बनने के लिए तैयार हो जाती है, किन्तु इस आत्मसमर्पण के बाद भी विफल होने पर वह क्रोधा-विष्ट सर्पिणी के समान फन फैलाकर खडो हो जाती है और कटुतम शब्द-विष उगलने लगती है। दाम्पत्य-जीवन की यह दुर्बल विसंगति उसके भावनात्मक स्त्रीत्व को स्वाभाविक रूप से ही चन्द्रगुप्त की ओर मोड़ देती है जो उसकी अन्यथा स्थिति में भी उसके प्रति अनुरक्त बना रहा है। यही चन्द्रगुप्त जब उसके क्षुद्र, दुर्बल नारी-जीवन का सम्मान बचाने के लिए अपने प्राणों की बाजी लगा देता है, तो वह उसके उपकार और स्नेह का वर्षा में भीग उठती है। उसका स्त्रीत्व भाव-विगलित हो उठता है और वह चन्द्रगुप्त के स्नेहाधीन पौरुष के आगे बिध्न सी जाती है। उसका जीवन-मरण अब चन्द्रगुप्त के साथ बँध जाता है। शक-शिविर में वह अब उसे अकेला नहीं जाने देगी। मृत्यु और निर्वासन

का सुख वह अकेले ही ले ले, ऐसा नहीं हो सकता। साहस की उसमें पहले भा कमी नहीं थी, चन्द्रगुप्त का सान्निध्य उसे दुस्साहस की सीमा तक मजबूत बना देता है।

वह मरण के भय से ऊपर, बहुत ऊपर उठ जाती है, जहाँ तक कि शकदुर्ग में निर्णायक द्वन्द्व के क्षणों में भी वह प्रगल्भतापूर्ण हासपरिहास कर सकती है। अपने नाम के अनुरूप ही उसमें ध्रुवता है, विद्रोह करने का साहस है और विपत्तियों से टकगने की शक्ति है। राजकुलोचित शालीनता उसमें अवश्य है, किन्तु उसके छाया में वह आत्म-गौरव की बलि नहीं दे सकती। सामाजिक मर्यादा के प्रति भी उसमें विचारशीलता है किन्तु उसकी रुढ़िगत प्रवृत्ति का शिकार होने के लिए वह कदापि तैयार नहीं। वह सही अर्थों में आधुनिक जाग्रत नारी का प्रतिनिधित्व करती है।

मन्दाकिनी सत्साहसमयी प्रगतिशील युवती है। मानवता और न्याय के पक्ष का समर्थन करने के लिए वह स्वभाव से ही प्रतिवद्ध है। न उसे शासन का आतंक विचलित कर सकता है और न परम्पराभक्त सामाजिकता का निरर्थक दम ही। वह नारी है, अतः नारी-मन की व्यथा वह समझती है और उसके निवारण के लिए पूरे आत्मविश्वास के साथ प्रस्तुत रहती है। उसकी उस बँधे-बँधाएँ रुढ़िग्रस्त जीवन में आस्था नहीं, जो नारी को सरल प्रवर्तन-चक्र में घूमने से रोक दे। ध्रुवस्वामिनी की द्विधाग्रस्त मानसिकता का अनुभव कर लेने के बाद वह सरल प्रवर्तन अर्थात् रामगुप्त से मुक्ति और चन्द्रगुप्त से संयोग की दिशा में प्रयत्नशील होती है। उसमें प्रगतिशील आदर्श-बुद्धि है।

उसके व्यक्तित्व का एक पहलू और भी है, जो उसे अतिरिक्त व्यापकता और गौरव प्रदान करता है। यह है उसकी राष्ट्रवादिता। शकराज द्वारा शिविर के घेर लिये जाने पर वह जिस उत्साह के साथ सबको सगठित होकर राष्ट्र और वश के लिए युद्धरत होने की प्रेरणा देती है, वह राष्ट्रवाद का अनूठा उदाहरण है। इतना ही नहीं वह अवसर आने पर स्वयं बाहिनी का नेतृत्व करता हुई अपने प्रोत्साहनमय अभियान-गीत से सैनिकों का मनोबल दृढ़तर करती है। उसका यह रूप 'चन्द्रगुप्त' की अलका का स्मरण कराता है। निश्चय ही मन्दाकिनी की चरित्र-रूपना में स्वातंत्र्य-संग्राम की वीर युवतियों के व्यक्तित्व की छाप है। वह स्वतंत्र विचार शक्ति से सम्पन्न आधुनिक प्रगतिशील नारी-वर्ग की प्रतिनिधि है। उसमें तदनुरूप ही नारी-सम्मान की प्रखर चेतना है और उसके लिए यथाशक्ति सब कुछ गुजरने का सत्साहस है। उसकी निर्भीक स्पष्टवादिता उसकी चारित्रिक दृढ़ता का प्रमाण है।

शकराज की अनुरक्ता कोमा भावनामयी सरलहृदया वाला है। उसके जीवन में प्रेम की ऋतु आ चुकी है और वह विश्व का सारा कुछ उसी के आलोक में देखती है। संसार के लिए प्रेम पागलपन, भूल या कि दुःखस्रोत हो सकता है, किन्तु उसके लिए एकमात्र वही काम्य है। उसकी यह निष्ठा यौवनोन्मुख नारी-मन की चंचल आवृत्तता-

मात्र नहीं। वह उसकी आन्तरिक वास्तविकता है, उसका जीवन-मूल्य है, उसके समग्र व्यक्तित्व की रीढ़ है। शकराज से आत्यंतिक तिरस्कार पाकर भी उसका स्वदेश लौटने के लिए अपने को तैयार न कर पाना और अन्ततः शकराज के शव के साथ सती हो जाने का निश्चय उसकी गहन निष्ठा के अतर्क्य प्रमाण है। ध्रुवस्वामिनी का कहना सही है कि वह प्रेम के नाम पर इसलिए जलना चाहती है कि उसे जीवित रहने पर अधिक शीतलता मिल चुकी है और उसका जीवन धन्य है।

कोमा के जीवन में आलोक का वह महात्सव आ चुका है, जिसमें हृदय हृदय को पहचानने का प्रयत्न करता है उदार बनता है और सर्वस्वदान करने का उत्साह रखता है। उसी दिन से वह अनुभूतिमयी बन गयी है, जिस दिन शकराज की स्नेह-सूचनाओं की सहज प्रसन्नता और मधुर आलापो ने उनके मन के नीरस और नीरव शून्य में संगीत की, वसंत की और मकरन्द की सृष्टि की थी। स्त्रीत्व की इस कोमल आनुभूतिकता ने उसे एक ओर जीवन की सहज दृष्टि दी है और दूसरी ओर नारीत्व के सम्मान की चेतना। उसे युद्ध-विग्रह प्रिय नहीं, क्योंकि उसके मूल में अपने को अभावमयी लघुता में भी महत्वपूर्ण दिखाने की प्रवृत्ति होती है। शकराज अपने से बड़े के प्रति थोड़ा सा विनीत बनकर इस उपद्रव से अलग रह सकता था। कोमा के मतानुसार जीवन का प्राथमिक उल्लास-प्रेम मनुष्य के भविष्य में मंगल और सौभाग्य को आमंत्रित करता है और उससे उदासीन न होना चाहिए। अपनी व्यावहारिक बुद्धि से यदि वह शकराज के राजनीतिक प्रतिशोध का औचित्य स्वीकार भी कर ले, तो उसे उसके वर्तमान व्यावहारिक रूप से असतोष है जिसमें एक नारी को उसके पति से विच्छिन्न कराकर अपने गर्व की तृप्ति के लिए अनर्थ करने की योजना है। किसी सीमा तक उसका यह विरोध सापत्न्य-भाव से भी प्रेरित माना जा सकता है, किन्तु इसका बृहत्तर श्रेय उसकी स्त्रीत्व के प्रति सम्मान भावना को ही देना होगा। शकराज से स्वयं उपेक्षित होकर वह नारी-मन की वेदना का अनुभव करने लगी है, अतः नारी होने के नाते उसे ध्रुवस्वामिनी से सहानुभूति हो जाती है। सापत्न्य-भाव से अलग, उसके व्याक्तिगत अहं को भी यह सोचकर ठेस लगती है। कि उसके शकदुर्ग में रहने पर शकराज को अपने भाव छिपाने के लिए उससे बनावटी व्यवहार करना होगा, जिसे पग-पग पर अपमानित होता हुआ उसका हृदय नहीं सह सकेगा। उसके वैयक्तिक अहं का ही एक पहलू यह भी है कि वह शकराज को पतित और दुर्बल नहीं देख सकती। उसने दर्प से दीप्त महत्वमयी पुरुषमूर्ति की पूजा की थी, न कि इस स्वार्थमलिन कलुष से भरी मूर्ति की। अतः शकराज का पतन उसके आत्म-सम्मान को शीघ्र करता है और इस बिन्दु पर आकर वह दृढ़तापूर्वक शकराज की उपेक्षा करके चल देती है।

यह सही है कि शकराज से उसका यह कहना है कि वह उसे प्यार नहीं करती—मिथ्या भाषण है, आत्म-प्रवर्चना है और इस आत्मतथ्य से वह सुपरिचित भी है, किन्तु

उस जैसी समर्पिता युवती के लिए यह अपमानपूर्ण उपेक्षा-प्रदर्शन ही क्या कम है। कोमा की विशिष्टता यह है कि वह अविचल प्रेममयी होकर भी स्त्रीत्व के आत्मगौरव के प्रति जागरूक रहती है। अपनी भावमयता में वह प्रसाद की कवि-कल्पना की कोमलतम सृष्टियों में से एक है।

पुरुष-पात्रों में चन्द्रगुप्त और रामगुप्त की चरित्र-रेखाएँ विशेष रूप से उभारी गयी हैं, शेष शिवरस्वामी, शकराज, मिहिरदेव, पुरोहित आदि पात्रों की प्रमुख वृत्ति का अनुकथन पर्याप्त समझा गया है। इस अल्पावधि का वृत्त में इससे अधिक के लिए अवकाश भी नहीं था। फिर, नारी प्रधान वस्तुविषय होने के कारण इन सबके मर्दांगीण चरित्र-चित्रण का कुछ विशेष औचित्य भी नहीं। अतः नाटककार ने आधिकारिक वृत्त में सोचे सम्बद्ध पुरुष-पात्रों के ही चारित्रिक विश्लेषण में रुचि ली है। चन्द्रगुप्त ध्रुवस्वामिनी का प्रमुख अथवा एकमात्र कार्यसाधक है। एक प्रकार से वह ध्रुवस्वामिनी के अधूरे व्यक्तित्व का पूरक है। ध्रुवा का पक्ष मानवीय दृष्टि से आचित्यपूर्ण होने पर भी अपनी फलप्राप्ति के लिए साहस और शक्ति की अपेक्षा रखता है। ध्रुवा के साहस की परिणति वाग्युद्ध में हो सकती है या अधिक से अधिक वह आत्महत्या कर सकती है। अतः उसकी अभीष्ट-सिद्धि के लिए चन्द्रगुप्त एक निर्विकल्प अनिवार्यता है।

चन्द्रगुप्त में असीम सत्साहस है, अपराजेय पौरुष है और प्रचण्ड पराक्रम है। वन और साम्राज्य के गौरवरक्षण के लिए वह यम में भी टकराने का साहस रखता है। फिर ध्रुवा उसकी वशीय गरिमा की प्रतीक होने के साथ-साथ उसकी अपनी व्यक्तिगत दुर्बलता भी है। नारी होने के नाते भी वह संरक्षण की अधिकारिणी है। शकराज के प्रस्ताव की स्वीकृति के पूर्व उसने अपने वन और साम्राज्य का प्रतिष्ठा बनी रहने देने के लिये ही अपने को अलग कर लिया था, यद्यपि प्रयत्न करके भी वह अपनी वाग्दत्ता और प्रिया की छवि हृदय से नहीं निकाल सका था। खड्गधारिणी के माध्यम से भेजा गया उसका संदेश उसकी मानव सुलभ दुर्बलता ही है, जिसके लिये वह केवल सहानुभूति का पात्र है। उसमें न तो लम्पटता का विकार ही है और न ही साम्राज्य हथियाने की वह कोई साजिश करता है। उसे इनका ही तो संतोष चाहिये कि कोई उसे विश्वासपूर्वक स्मरण कर लेता है। अम्युदय के लिए उसे अपने बाहुबल और भाग्य पर ही विश्वास है, किन्तु ध्रुवस्वामिनी से रहित अम्युदय में उसे कोई उत्साह नहीं। अपनी कोमल दुर्बलता लिए हुए वह उदासीन हो जाता है और जीवित रहने के लिए उसके विश्वास का प्रार्थी बनता है। जब उसे यह विश्वास मंगलाकाशा से भी समन्वित होकर मिलता है, तो ध्रुवा के प्रति उसकी निष्ठा और भी गहरी हो जाती है। ध्रुवा के सम्मान-रक्षण के प्रसंग में वशीय, नैतिक और मानवीय औचित्य होने पर भी मुख्यतः यही गहन निष्ठा उसे हस्तक्षेप की प्रेरणा देती है। ध्रुवस्वामिनी की उत्तरोत्तर बढ़ती हुई आत्मीयता उसे अधिकाधिक दृढ़ता से बाँधती चली जाती है, किन्तु वह अपनी ही बनायी पारिवारिक

मर्यादा की लक्ष्मणरेखा तब तक नहीं लाघता, जब तक ध्रुवा के प्रति रामगुप्त का अत्याचार परकाष्ठा पर पहुँच कर उसकी सहनशक्ति का अतिक्रमण नहीं कर जाता। वैसी स्थिति आ जाने पर वह लौहशृङ्खला तोड़कर अपने को समुद्रगुप्त द्वारा निर्वाचित युवराज घोषित कर देता है और सारे अधिकार-सूत्र अपने हाथ में कर लेता है।

चन्द्रगुप्त वीर है और उसका समय भी वीरोचित है। वह विनयशील है, किन्तु जिस बिन्दु के बाद विनय कायरता कहलाने लगती है उस पर उसे रुककर दिशा-परिवर्तन करना ही पड़ता है। चन्द्रगुप्त एक तेजस्वी चरित्र है। सामन्ती वीरता के आकाश का वह एक ज्वलन्त नक्षत्र है।

सुरा और सुन्दरियो में निरन्तर डूबा रहनेवाला रामगुप्त अशक्त, निर्लज्ज और कपटाचारी है। कोई अजब नहीं यदि वह ध्रुवस्वामिनी से विवाह के अवसर पर द्राक्षसवरस में डुबकी लगाता रहा हो। वह विलासी है और इससे महनर उसे कुछ भी नहीं प्रतीत होता। साम्राज्य उसे विलास-तृप्त के लिये ही चाहिये। उसे सुरक्षित रखने की उसमें शक्ति नहीं, अतः वह प्रवंचना का पथ अपनाता है। मेघ-संकुल आकाश की तरह उसका भविष्य घिरा है, अतः उसकी दुष्ट बुद्धि विजली के ही समान चमकती है। वह अशक्त और अविवेकी है, किन्तु व्यावहारिक दृष्टि से उसे मूर्ख नहीं कह सकते। भीतर और बाहर के समस्त शत्रुओं को एक ही चाल में परास्त कर देने की उसकी कुटिल योजना काफी सुविचारित है। इस योजना के असफल होने पर वह ध्रुवस्वामिनी तथा उसके पक्ष के लोगों को जिस प्रकार वाग्जाल में फँसने का प्रयत्न करता है, वह भी उसके कूट-चातुर्य का ही परिचायक है। वस्तुतः उसकी दिशा ही गलत है, अतः उसे अपनी योजनाओं के सारे विपरिणाम स्वयं भोगने पड़ते हैं। ध्रुवस्वामिनी के शब्दों में वह प्रवंचना का पुतला है और स्वार्थ का घृणित प्रपञ्च। पुरोहित उसे 'गौरव से नष्ट, आचरण से पतित और कर्मों से राजकिल्बिषी क्लीव' करार देता है। परिषद् के सम्मानित सदस्य उसे अनार्य, पतित, क्लीव और गुप्त-साम्राज्य के पवित्र सिंहासन पर बैठने का अनधिकारी घोषित करते हैं। रामगुप्त अपने आचरण से इन विशेषणों का वास्तविक अधिकारी है। नाटककार ने उसे इसी रूप में प्रस्तुत करना भी चाहा है, अन्यथा उसके चरित्र के कुछ और भी पहलू सामने लाये जा सकते थे, जो कि नाटककार द्वारा बलपूर्वक दबाये जाने के बावजूद अपने अस्तित्व का संकेत दे ही देते हैं और जिनके कारण वह शायद इतना घृण्य और हेय न माना जाता।

ध्रुवस्वामिनी के प्रति उसकी स्वार्थान्ध अनीति के मूल में उसकी चारित्रिक विकृति अवश्य है, किन्तु मानवीय दृष्टि से वह एकान्त अक्षम्य और अनुचित भी नहीं। वह निस्सन्देह कायर और विलासी है, किन्तु उसके कुचक्र और निष्ठुर दुष्कर्म का उत्तरदायित्व बहुत कुछ उसकी प्रतिकूल परिस्थितियों पर भी है। वह चन्द्रगुप्त से आशंकित है और ध्रुवा का उसके प्रति अनुरक्त होना एक भयावह भविष्य की ओर संकेत करता

है। खड्गधारिणी का अभिनय मूलतः चन्द्रगुप्त से प्रेरित और उसके पक्ष में होने पर भी उसे वास्तविक स्थिति का आभास तो दे ही देता है। उसने स्वयं कुंज में छिप कर ध्रुवस्वामिनी के मनोभाव का परिचय पा लिया है। इस स्थिति में वह उसे अंगीकार करे भी तो कैसे। जो स्त्री दूसरे के शासन में रहकर किसी अन्य पुरुष से प्रेम करती है, उसमें एक गंभीर और व्यापक रस अवश्य उद्बलित रहता होगा, किन्तु उससे यह भी तो भय है कि वह न जाने कब चोट कर बैठे। और फिर प्रेमी कोई और नहीं, उसका प्रबल प्रतिस्पर्धी चन्द्रगुप्त है, अतः भीतर भीतर कुचक्र-रचना की पूरी संभावना है। उसका कहना सही है कि ध्रुवस्वामिनी सोने की कटार है, जिस पर मुग्ध होकर भी कोई उसे अपने हृदय में नहीं डुबा सकता। यदि उसकी पारिवारिक स्थिति इतनी विडम्बनापूर्ण न होती, तो शायद वह शकराज के प्रतिरोध या परितोष के लिए कोई अन्य उपाय सोचता। कूटबुद्धि की उसमें कमी नहीं। शकराज द्वारा शिविर घेर लिये जाने की सूचना पाते ही उसका मस्तिष्क ऐसी कोई योजना बनाने में व्यस्त हो जाता है, जिससे सारे शत्रु एक साथ समाप्त हो जाएँ। शिखरस्वामी के आगे अपना गूढ़ मन्तव्य वह धीरे-धीरे प्रकट करता है और अन्ततः सारी स्थितियों को अपनी योजना के कार्यान्वयन-बिन्दु पर ले आता है।

वह विलासलोलुप अवश्य है, किन्तु इस सीमा तक नहीं कि अपना आगा-पीछा भूल जाये। ध्रुवस्वामिनी के सौन्दर्य से अभिभूत होकर भी वह उसके आत्म समर्पण की अवहेलना कर देता है, क्योंकि व्यावहारिक कूटबुद्धि का यही तकाजा है। उसमें विलासरसिक पुरुष का सौन्दर्यबोध भी है। ध्रुवा को सोने की कटार कहना उसकी विदग्धता का परिचायक है। निश्चय ही रामगुप्त के चरित्र-चित्रण में नाटककार की दृष्टि पूर्वाग्रह-मयी और एकांगी रही है। उसे उतनी मानवीय संवेदना नहीं प्राप्त हो सकी, जितनी मिलनी चाहिए थी। वह उतना बुरा नहीं है जितना उसे बना दिया गया है—कुछ नाटककार के द्वारा और बहुत कुछ अमात्य शिखरस्वामी द्वारा, जिस पर उसका अखण्ड विश्वास है। नाटककार की मानवीय संवेदना मिलने पर परिणाम में वह भले ही वर्तमान दुर्गति को प्राप्त होता, किन्तु पाठक या दर्शक की दृष्टि में इतना गिरा हुआ निश्चय ही न होता जितना कि है।

शेष पुरुष-पात्रों में शिखरस्वामी की चारित्रिक रेखाएँ विशेष उभर सकी हैं। वह परले सिरे का धूर्त और स्वार्थी है। चन्द्रगुप्त के शब्दों में वह 'कुटिलता की प्रतिमूर्ति' है और पुरोहित के शब्दों में 'राजनीतिक दस्यु'। अपनी दुष्ट-बुद्धि और वाक्चातुर्य के बल पर वह सर्वथा गलत काम को नीति का जामा पहना देता है। वह अवसर-चतुर है। जब तक रामगुप्त के हाथ में शक्ति रहती है, वह उसके पक्ष में अधिनीति की बातें करता रहता है, किन्तु जिस क्षण सारे अधिकार चन्द्रगुप्त के हाथ में जाने लगते हैं वह तुरन्त पैतरा बदल देता है और पारिवारिक विवाद के निर्णय के लिए परिषद्

के आयोजन की बात कहता है। उसका यह कथन कितना धूर्ततापूर्ण है कि उसे चन्द्रगुप्त के आधिपत्य से कोई विरोध नहीं किन्तु सब काम विधान के अनुकूल होना चाहिये। वह दुर्नीति-शास्त्र का वृहस्पति है। अपनी धूर्त-बुद्धि के ही बल पर वह विनाश के टूटते कगार पर पहुँच कर भी छलाग लगाकर उस पार की सुरक्षित भूमि में पहुँच जाता है।

मिहिरदेव आदर्शवादी सहृदय आचार्य है। राजतन्त्र में रहकर भी विश्वनीति और विश्वमानव की बात करते हैं। उनमें सदाशयता है, किन्तु शकराज की राजनीति में उसके लिये स्थान नहीं। अतः उन्हें उसका फल भोगना पड़ता है। वे राजतन्त्र की मानवीय विडम्बना के शिकार बन जाते हैं। शकराज बर्बर प्रतिहिंसा का क्रूरतम रूप है। कभी उसमें मानवोन्नत सहृदयता और प्रेम भावना नहीं होगी, किन्तु अधिकार और शक्ति ने उसे मदान्ध बना दिया है। वह कामुक है और अविवेकी भी। उसकी बर्बर सस्कृति के अनुरूप ही उसमें प्रबल अन्ध विश्वास है। वह गुप्त-साम्राज्य के सैनिक शिावर को घेरने से नहीं डरता, किन्तु नील-लोहित धूमकेतु के दर्शन-मात्र से गिडगिडाकर शरण याचना करने लगता है। अपने चरित्र के अनुरूप ही वह वीभत्स अन्त को प्राप्त होता है।

पुरोहित आदर्श ब्राह्मणत्व का प्रतिनिधि-चरित्र है। धर्मशास्त्र के व्याख्याता और व्यवस्थापक में जैसी अमलिन विवेक-बुद्धि और उसके अनुकथन के लिए जितनी स्पष्ट-वादिता व निर्भीकता होनी चाहिए, वह उसमें है। राजनीति में उसका कोई दखल नहीं, किन्तु धर्मशास्त्र का तो वह एकमात्र मुख है। सारी स्थिति समझ लेने के बाद निर्णय देने में उसे कोई सकोच या घबराहट नहीं होती। वह केवल धर्म से भयभीत है, अन्य किसी भी शक्ति को वह तुच्छ समझता है। रामगुप्त के अधिक उसे धार्मिक सत्य कहने से रोक नहीं सकते। प्रसाद के नाटको में उभरने वाले आदर्श ब्राह्मण-चरित्रों की शृङ्खला की वह अन्तिम किन्तु सर्वाधिक सशक्त कड़ी है।

चरित्र-विधान के ही समान इस नाटक के संवाद भी बड़े जीवन्त, चुस्त सक्षिप्त और तीखे हैं। कदाचित् यह प्रसाद का एकमात्र नाटक है, जिसके संवादों में एक भी पक्ति अनावश्यक या अतिरिक्त नहीं है। वृत्त की लघुता के कारण घटनाओं एवं चरित्रों में जो त्वरा लक्षित होती है, वही कथोपकथनों में भी है। वाद-विवाद की जैसी प्रखरता और विदग्धता उग्र मतभेद के प्रसंगों में स्वाभाविक मानी जा सकती है, इसमें अपनी पूरी सहजता से विश्वमान है। प्रथम अंक में ध्रुवस्वामिनी और रामगुप्त, द्वितीय अंक में चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी तथा अन्तिम अंक में ध्रुवस्वामिनी, चन्द्रगुप्त और रामगुप्त, के संवाद इसके श्रेष्ठतम स्थल हैं। व्यंग्य इसका प्रमुख घटक है। ध्रुवस्वामिनी की उक्तियों में यह तत्व सर्वाधिक है। रामगुप्त के प्रति उसकी इस उक्ति में कितना चुटीला

व्यग्य है—‘इस प्रथम सम्भाषण के लिए मैं कृतज्ञ हुई महाराज । किन्तु मैं भी यह जानना चाहती हूँ कि गुप्त-साम्राज्य क्या स्त्री-सम्प्रदान से ही बड़ा है ?’ पुरोहित के प्रति उसका यह कथन—‘हाँ, आप और भूठ, नहीं स्वयं आप ही मिथ्या है’ भी उसके हार्दिक विश्वास की चूटीली अभिव्यक्ति है । उमड़ते हुए आक्रोश को दबाकर धीरे व्यग्य की वृत्ति शिखर-स्वामी के प्रति इस उक्ति में देखी जा सकती है—‘यह तो हुई राजा की व्यवस्था । अब सुनूँ मंत्री महोदय क्या कहते हैं ।’ वैविध्यपूर्ण तीक्ष्ण व्यग्य शकराज के शिविर में स्त्री वेशधारी चन्द्रगुप्त के प्रति कही गयी इस उक्ति में है—‘अपनी कामना की वस्तु न पाकर यह आत्महत्या जैसा प्रसंग तो नहीं है ।’ यो, विदग्धता सर्वाधिक रामगुप्त की वाणी में है । विलासी रामगुप्त स्वभावतः वाग्विदग्ध है । एक उदाहरण दिया जा रहा है—

‘तुम सुन्दर हो, ओह—कितनी सुन्दर, किन्तु सोने की कटार पर मुग्ध होकर उसे कोई अपने हृदय में नहीं डुबा सकता । तुम्हारी सुन्दरता-तुम्हारा नारीत्व-अमूल्य हो सकता है । फिर भी अपने लिए मैं स्वयं कितना आवश्यक हूँ, कदाचित् तुम यह नहीं जानती हो ।’

शिखरस्वामी भी वाक्चतुर है । उसके एक-एक शब्द में धूर्तता भरी हुई है ।

कुछेक भावात्मक स्थलों को छोड़कर इसमें लम्बे तथा काव्यात्मक सवादों का अभाव है । आरम्भ में ध्रुवस्वामिनी का आकाशभाषित कुछ लम्बा है, किन्तु पूर्ववृत्त और अन्त पुर की परिस्थिति का परिचायक होने के कारण वह अनुचित नहीं प्रतीत होता । अब की सीमा तक पहुँचाने वाला विस्तार भी उसमें नहीं है । फिर, ध्रुवस्वामिनी की विचार-शृङ्खला के एकाधिक सूत्र होने के कारण उसमें एकरसता नहीं आने पायी है । अन्तिम अंक में परिषद् की कार्यवाही के प्रसंग में मन्दाकिनी कुछ अधिक बोलती है, किन्तु वह भी पक्ष-प्रतिपादन की दृष्टि से आवश्यक ही कहा जाएगा । भावनात्मक विस्तार के स्थल केवल तीन हैं—प्रथम अंक में चन्द्रगुप्त के स्पर्श से उद्वेलित ध्रुवस्वामिनी का आत्मालोचन, द्वितीय अंक के आरंभ में प्रेम और वर्तमान स्थिति को लेकर कोमा की स्वगतोक्ति और तीसरे अंक में कोमा के जाने के बाद अपनी स्थिति को लेकर उद्विग्न ध्रुवस्वामिनी की आत्मशीलता । प्रथम दो में कवित्व का सम्मोहन है और अन्तिम में वितर्क की तीक्ष्णता । कहना न होगा कि तीनों ही प्रासंगिक दृष्टि से आवश्यक एवं स्वाभाविक हैं । अनुपयुक्त वे तब कहे जा सकते थे, जब उनमें अनावश्यक बातें होतीं और वे नाट्य-व्यापार में अवरोध उत्पन्न करते । प्रसाद ने इसका पूरा पूरा ध्यान रखते हुए उन्हें नाटकीय सक्रियता के उपकारक रूप में प्रस्तुत किया है । इस नाटक का वृत्त ही ऐसा है कि इसमें बाह्य क्रिया व्यापार के लिए अन्तर्मथन की पृष्ठभूमि एक आवश्यकता बन गयी है । उपर्युक्त तीनों ही स्थल अन्तर्मथन के हैं और उनसे बाह्य द्वन्द्व को

सम्बल मिलता है। अन्यत्र ये ही पात्र अल्पतम शब्दों में त्वरापूर्ण बहस करते हैं। भाव-भयी कोमा की शकराज से बहस इसका एक अच्छा उदाहरण है। शकदुर्ग में चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी का वार्तालाप भी ऐसा ही है।

वस्तुतः इस नाटक की सवाद-योजना सर्वत्र स्थिति का अनुरूप है। बोलने वाले पात्र के मानसिक और वैचारिक स्तर का भी ध्यान रखा गया है। यदि पुरोहित की उक्तियों में स्थैर्य और गाम्भीर्य है तो शकराज के सवादों में असम्य त्वरा। त्वरा रामगुप्त के सवादों में भी है, किन्तु सांस्कृतिक स्तर उच्च होने के कारण उसमें वैदग्ध्य मिलेगा। शकराज के सैनिकों की मध्यपोषित बातें तथा बौने-कुबड़े आदि की हल्की विनोदात्मक उक्तियाँ भी सर्वथा समीचीन हैं। सवादों का इतना सुनियोजित कसाव प्रसाद के अन्य किसी भी नाटक में नहीं मिलेगा।

प्रसाद की यह अन्तिम नाट्यकृति उनकी प्रयोगधर्मिता के महत्वपूर्ण निष्कर्ष लेकर सामने आयी है। उन्होंने भारतीय नाट्य-पद्धति को आधुनिक और अपने समय की दृष्टि से अद्यतन बनाना चाहा था, जिसके विशिष्ट उपकरण उन्हें पाश्चात्य पद्धति में दिखायी पड़े थे। उन्होंने उनके ग्रहण की प्रक्रिया को धीरे-धीरे विस्तार दिया और अन्त में उसकी एक सतुलित अवतारणा कर दी। 'ध्रुवस्वामिनी' में इस सतुलित या समन्वित नाट्य-दृष्टि का प्रतिफलन देखा जा सकता है। द्वन्द्व प्राधान्य इसकी प्रमुख विशेषता है। विरोध-तत्त्व को उन्होंने प्रायः सभी नाटकों में प्रधानता दी है और इसके कारण उन्हें अपने यहाँ की नाट्यशास्त्रीय मान्यताओं का कुछ मोह निश्चय ही त्यागना पड़ा है। प्रस्तुत नाटक में यह तथ्य सर्वाधिक उभरा हुआ है। यही कारण है कि सच्चिदो, अर्थ प्रकृतियों तथा कार्यावस्थाओं की परम्परित कसौटी पर यह नाटक भयंकर रूप से असफल प्रमाणित होता है। यो, इन रूढ़ मान्यताओं का आशिक रूप इसमें अवश्य मिलेगा और अकीय समीक्षा में उसका यथास्थान निर्देश भी किया ही गया है, किन्तु उसे पकड़ कर समग्रतः पूर्वापर-निर्वाह का शास्त्रीय प्रयास प्रस्तुत सदर्भ में अशास्त्रीय ही कहा जायेगा।

हिन्दी-नाटक को यथार्थ के सन्निकट लाने के प्रयास में प्रसाद को अनेकानेक रुढ़ियाँ तोड़नी पड़ी हैं और पाश्चात्य पद्धति की बहुत सी बातों को ग्रहण करना पड़ा है। यही कारण है कि 'ध्रुवस्वामिनी' में रामगुप्त, शकराज, शक सैन्य-वर्ग आदि को मंच पर बेहमक मध्यपान करते हुए दिखाया गया है। शकराज और रामगुप्त की हत्या भी अभिनीत की गयी है, जो भारतीय नाट्य-पद्धति की दृष्टि से नितान्त वर्जना का विषय है। रामगुप्त का अन्त तो फलागम के ही साथ दिखाया गया है जिसके कारण नाटक एकान्त सुखात्मक नहीं रह पाता। शमात्मक पर्यवसान प्रसाद की प्रायः सभी नाट्यकृतियों में मिलेगा, किन्तु मरणात्मक फलागम का यह अकेला

उदाहरण है। ऐसा कदाचित् इसलिए भी आवश्यक हो गया था कि अपनी सहज गति से सम्पूर्ण वृत्त की नियति सुखान्त होने की ही बन चुकी थी। इस नियति तोड़ने के लिए यह आकस्मिक आघात अनिवार्य हो गया। ऐसा न होने पर नाटक प्रसादान्त न हो पाता। 'क्लाइमेक्स' भी इसमें दो हो गये हैं। शकराज से चन्द्रगुप्त का द्वन्द्वयुद्ध पहला 'क्लाइमेक्स' है और परिषद् के निर्णय के बाद रामगुप्त का साधातिक प्रयास दूसरा। पूर्ववती नाट्यकृति 'चन्द्रगुप्त' में भी यह प्रवृत्ति विद्यमान है। अन्तर्द्वन्द्व का प्राधान्य भी पाश्चात्य पद्धति की ही देन है।

समस्यापरक वैचारिकता के कारण जो इसे 'थीसिस-प्ले' का रूप मिला है, वह भी आयातित है। 'एक घूट' में इसकी भूमिका पहले ही बन चुकी थी। मंचीय यथार्थता और सहजता भी इसका एक नूतन प्रयोग है, जिसका परिचय पहले दिया जा चुका है। प्रस्तावना, नान्दीपाठ, प्रवेशक, विष्णुभक्त, भरतवाक्य आदि का यहाँ प्रश्न ही नहीं उठता। उन्हें प्रसाद बहुत पहले से क्रमशः छोड़ते चले आये हैं। यहाँ तक आकर तो उन्हें उनकी स्मृति भी नहीं रही। गीतो का मोह वे अवश्य नहीं त्याग सके, किन्तु उसे न्यूनतम अवश्य कर दिया है। पूरे नाटक में कुल चार गीत हैं दो मन्दाकिनी के, एक कोमा का और एक नर्तकियों का। इनके न होने से भी चल सकता था। नर्तकियों के गीत की एक नाटकीय उपयोगिता यह कही जा सकती है कि इसके कारण व्यतीत होने वाला समय चन्द्रगुप्त के सैनिकों की तैयारी का है। मन्दाकिनी का अभियान-गीत प्रसाद की राष्ट्रीय जागरण-भावना का प्रतिनिधित्व करता है, जिसका सन्निवेश वे अपने ऐतिहासिक नाटको में अनिवार्य रूप से करते रहे हैं। यह उनके युग की राष्ट्रीय चेतना थी, जिसके प्रति वे प्रतिबद्धता अनुभव करते थे। शेष दो गीतों का केवल यही औचित्य है कि वे प्रसाद के कवित्व का प्रतिनिधित्व करते हैं, जिसे इस कृति में अल्पतम अवकाश मिल सका है। इसे उनकी व्यक्तिगत दुर्बलता भी कह सकते हैं।

चरित्र-विधान में प्रसाद यहाँ सर्वाधिक जागरूक और पौने हैं। कम से कम रेखाश्रो में अधिकतम उभारने की कला का यह एक श्रेष्ठ निदर्शन है। खड्गधारिणी के अस्तित्व की कल्पना का एक अलग ही सौन्दर्य है। मूलतः वह चन्द्रगुप्त से प्रेरित है, किन्तु रामगुप्त के पक्ष की दृष्टि से यह एक नाटकीय विडम्बना ही है कि जिस काम के लिए वह उसे नियुक्त करता है, उसके लिए वह पहले से ही चन्द्रगुप्त के प्रति प्रतिबद्ध है। नाटककार का कौशल यह है कि वह उसे बड़ी सफाई से सुरक्षित रह जाने देता है। रामगुप्त उससे कुछ अधिक जिरह कर सके और उसके अधिक बोलने पर कुछ असलियत ताड़ सके—इसके पूर्व ही प्रतिहारी उसे शकराज के घेराव और युद्ध विषयक मन्त्रणा की सूचनाश्रो में उलझा लेती है। कुबड़े-बौने आदि का मसखरापन भी एक महत्वपूर्ण

नाटकीय प्रयोजन को सिद्धि करता है। अकीय पद्धति को सारचना भी मंचन की दृष्टि से उपयोगी है, क्योंकि इसके कारण दृश्य स्वतः कम हो गये हैं और उनके आयोजन की प्रक्रिया नाट्य-व्यापार का ही अंक बन गयी है। प्रसाद की यह अकेली नाट्यकृति है, जो अपने यथावत् रूप में पाठ्य तथा अभिनेय है। पद्धति की दृष्टि से यह हिन्दो की यथार्थान्मुख नाट्यविधा का पहला सफलतम प्रयोग है।

